NYUPM
Nueva York / Madrid

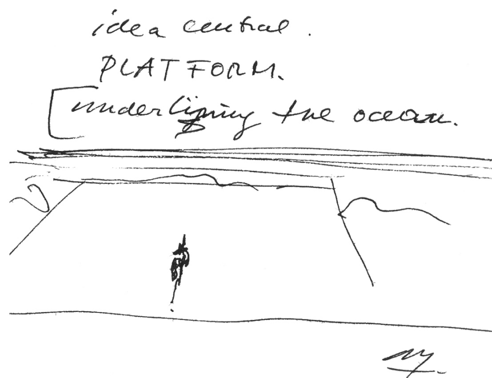
VARIA ARCHI TECTO NICA



Alberto Campo Baeza

Varia ARCHITECTONICA

Alberto Campo Baeza



Varia Architectonica
1ª Edición en castellano 2016

por Mairea Libros
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Avenida Juan de Herrera, 4. 28040 MADRID
Correo E: info@mairea-libros.com
Internet: www.mairea-libros.com

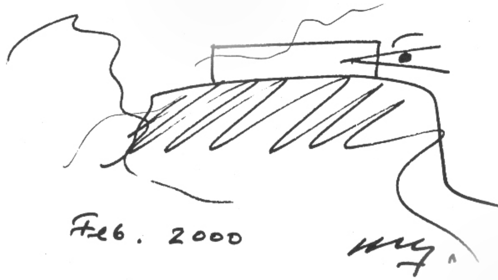
Autor: Alberto Campo Baeza

ISBN: 978-84-945209-9-0
Depósito Legal: M-10265-2016

Impresión: StockCero, S. A.
Impreso en España - Printed in Spain

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN



CALLAR, ESCUCHAR

Con ocasión de mi entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 30 de noviembre de 2014, muchos me preguntaron acerca de lo que me proponía hacer allí, y mi respuesta fue siempre la misma: callar y escuchar. Estar callado durante un tiempo largo, y escuchar atentamente a los demás. Desde hace tiempo tengo pegado un papel junto a la pantalla de mi ordenador con estas mismas palabras: callar, escuchar.

Pero callar no es dejar de pensar ni de escribir ni de proyectar. Y así, aquí, en este nuevo libro Varia Architectonica (2016), al que preceden La Idea Construida (1996), ¡hace ya 20 años!, Pensar con las Manos (2009), Principia Architectonica (2012) y Poetica Architectonica (2014) y Quiero ser Arquitecto (2015), se recogen muchos de los textos escritos y publicados en este último periodo de tiempo.

Y siguen en pie las intenciones que ya dejé plasmadas en las introducciones de mis libros anteriores. Ser claro. Los textos que aquí hoy se publican juntos intentan tener la claridad que como cortesía Ortega exigía a los filósofos. Querría yo que mis escritos, y mis obras, tuvieran siempre esa claridad exigida por Ortega.

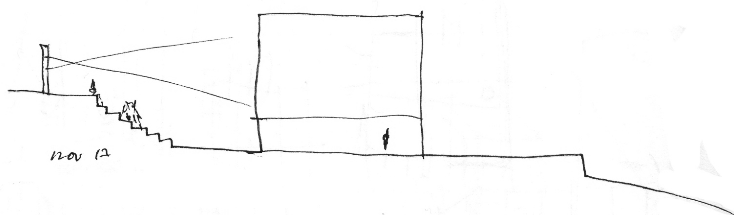
Se continúa utilizando la estructura de orden de aquellos libros, donde junto a los temas más teóricos de arquitectura, los relativos a algunos arquitectos y los que analizan algunas obras, se publican también otros textos diversos.

Algunos de los libros anteriores han sido ya traducidos al inglés, al francés, al italiano, al portugués, al japonés y hasta al chino. Y en estos días he dicho sí a su traducción al serbio. Y en algunas de esas lenguas ya se han hecho varias ediciones. Cuando esto ha sucedido, además de dar gracias al cielo, no he podido menos que pensar que se ha cumplido aquella intención mía, algo “orteguiana”, de ser claro, pues no creo que haya nadie que lea lo que no puede entender. Y me hace pensar que estos textos, con una carga pedagógica grande,

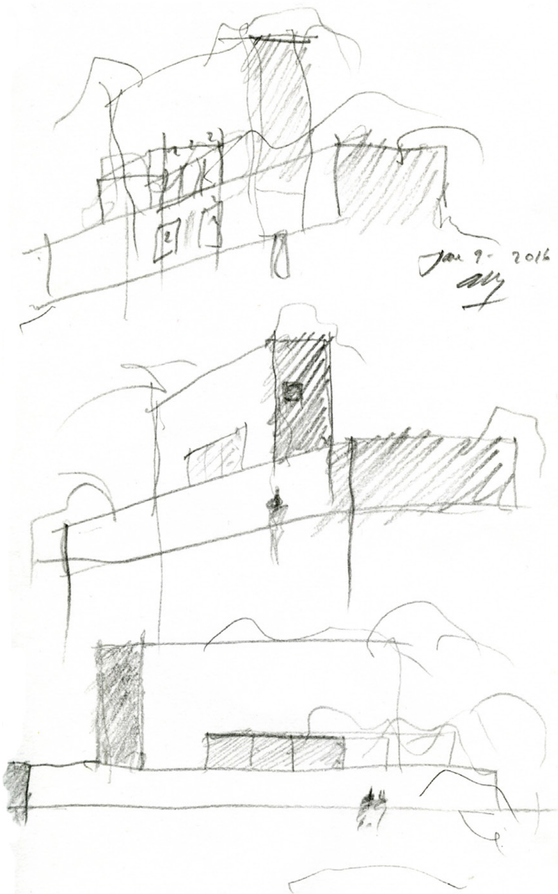
son útiles para los que los leen y los estudian. Ojalá, como yo deseo, también les lleve a ser más felices.

Y repito aquí lo que ya enunciaba en la introducción a la primera edición de La Idea Construida de 1996: que todos estos escritos son un intento de, analizando la arquitectura a la luz de las palabras, explicar las razones por las que y con las que entiendo que se debe hacer la arquitectura. Las razones con las que proyecto y construyo. Porque la historia de la arquitectura, lejos de ser una historia de las formas, es básicamente una historia de las ideas, de las ideas construidas. Las formas se destruyen con el tiempo, pero las ideas permanecen, son eternas.

Alberto Campo Baeza


nov 12

SOBRE ARQUITECTURA



LA MANZANA Y LA HOJA

De cómo en arquitectura no hay verdades inconcusas

Isaac Newton estaba tumbado en su jardín debajo de un manzano cuando le cayó una manzana en la cabeza. Como tenía una cabeza privilegiada y un pensamiento más rápido que el rayo, se levantó de su siesta y se puso a calcular la aceleración de la gravedad.

Si Sir Isaac Newton hubiera tenido más paciencia y hubiera tardado un poco más en levantarse, se hubiera fijado en cómo, tras la manzana, también cayeron unas hojas del mismo manzano. Y, aunque caían, lo hacían de manera muy distinta a la manzana.

Cuando una manzana cae del árbol lo hace con implacable verticalidad, por razón de su peso. Pero cuando una hoja del mismo manzano cae, lo hace de otra forma, más lenta y nunca vertical, debido a su poco peso y a su forma. La hoja, aunque imbuida de la misma gravedad que la manzana, parece que cayera con más libertad.

Uno de mis profesores me pidió que analizara un texto suyo sobre la estructura del espacio y la estructura portante. No en vano he repetido mil veces aquello de que la estructura establece el orden del espacio, además de transmitir las cargas de la gravedad a la tierra.

A lo largo de toda la historia de la arquitectura, las cargas han bajado siempre en vertical, en línea recta desde lo más alto de los edificios a través de los muros de carga o de los pilares, hasta sus cimientos para allí, a través de esos cimientos, transmitirse a la tierra, descargarse. Y por eso, a lo largo de toda la historia de la arquitectura, los pilares, las columnas, han sido siempre verticales, y en continuidad vertical, unas debajo de otras. Lo que sintetiza muy bien el cuento de Newton y la manzana. Sólo en el siglo pasado han empezado a ocurrir cosas diversas. Y todo gracias o por culpa del acero.

Y así, ahora, a comienzos de este ya tercer milenio, los arquitectos han empezado a juguetear con esa posibilidad de cambiar la dirección

de las cargas, o mejor, de las descargas. Y han empezado a mover de manera diversa las piezas de aquel rompecabezas ortodoxo.

Y como a algunos les parece aburrida una fachada de trama ortogonal donde los pilares coinciden en vertical, y la línea horizontal de borde de los forjados suele ser continua, han decidido empezar a jugar. Y lo que empezó por un simple desplazamiento de carpinterías continúa, ¿por qué no?, con un desplazamiento de pilares. Habrán visto ustedes ya muchas viviendas colectivas donde, siendo todos los pisos iguales, las ventanas son todas desiguales. Y ustedes habrán empezado a ver edificios donde la estructura de pilares aparece en fachada con esos pilares inclinados en todas direcciones según el gusto del arquitecto de turno. Saben bien estos arquitectos que con el acero todo esto es posible de una manera poco complicada, aunque salga un poco más caro.

Y ya que han empezado por la fachada ¿por qué no un poquito más? Y como saben que una losa de forjado puede ser armada "a capricho", deciden armar esa losa para recibir aquellos pilares donde y como ellos quieran. Un buen amigo mío decía, y con razón, que consideraban "toda la losa como un capitel". Y yo le añadía que aquello era el capitel del máximo común divisor, y también el del mayor coste.

Y entonces los pilares han empezado a danzar como si de los mismísimos espíritus bienaventurados del *Orfeo y Eurídice* de Gluck se tratara. Y como quieren que todo esto se vea desde fuera, hacen todo tipo de jugadas para conseguirlo. No tienen ustedes más que ver todas las arquitecturas que actualmente se publican en revistas y blogs. "Todas las estructuras se han abierto de patas" añadía aquel buen amigo, que es un poco bruto. Hay un edificio nuevo en Nueva York, muy cerca de mi casa donde, más que danzar, lo que hacen los pilares es agitarse frenéticamente.

Pero yo, que siempre he defendido las estructuras ortogonales, también defiendo que las estructuras no tienen por qué ser siempre necesariamente ortogonales. A mis alumnos les repito, porque estoy bien convencido de ello, que no hay una única verdad en arquitectura, ¡faltaría más! Porque ni en arquitectura ni en casi nada hay verdades inconcusas.

Y para empezar, podemos ver cómo Velázquez en *La rendición de Breda* pinta 25 lanzas rectas, implacablemente verticales y paralelas, y 4 lanzas inclinadas para que no se note tanto. Quiere Velázquez con ello, y lo consigue, transmitirnos un aire de paz y de calma que es lo que respira ese cuadro de las *Lanzas*. Claro que doscientos años antes Paolo Uccello había pintado la *Batalla de San Romano* con 25 lanzas inclinadas y sólo 4 lanzas rectas, verticales, para que no se diga. Uccello quería así transmitirnos el fragor de aquella batalla. Ambos cuadros, uno en el Prado y el otro en el Louvre, son magníficos, aunque las lanzas se inclinen o enderecen según la voluntad del artista.

Y para continuar volveremos al cuento de Newton de la manzana y la hoja. Las manzanas caen en vertical. Y cuando Newton, tras tan trascendente acontecimiento, se puso a estudiar concienzudamente el asunto descubrió que esa fuerza de la gravedad, aquella *g* por la que la manzana, y también las hojas, caían tan rectamente, valía 9,8. Que la aceleración originada por la gravedad es 9,8 m/s^2.

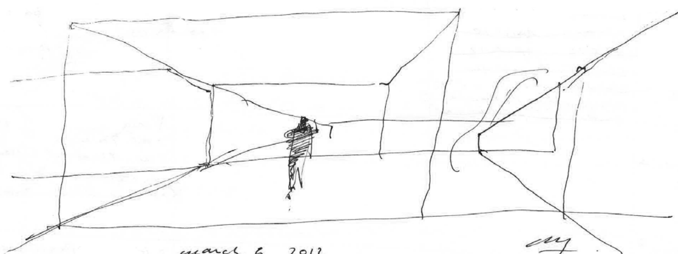
Y entonces, nuestra arquitectura ¿deberá seguir la rectitud newtoniana o podrá danzar al son que le programemos? ¿No hay algo de arbitrario en la decisión?

Rafael Moneo en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hace "algunas consideraciones acerca de la arbitrariedad de la forma en arquitectura". Allí nos cuenta cómo el capitel corintio es fruto del azar. De cómo "un gesto arbitrario convirtió un cestillo enriquecido por el acanto en imprescindible elemento de construcción". Y añade: "La arbitrariedad introducida en el pasado reclama el olvido y toda teoría de arquitectura pretende justificar, desde la racionalidad, la forma". Y termina: "El arquitecto no va a quedar liberado de las obligaciones que frente a la forma tuvo en el pasado y, puede que entonces, a pesar de nuestra resistencia a ello, el fantasma de la arbitrariedad aparezca de nuevo". Porque en arquitectura, como decíamos, no hay verdades únicas. Claro que esta arbitrariedad podemos leerla también como libertad.

Aunque también es bien cierto que cuando, haciendo uso de esa libertad que nos permite el acero, proyectamos una estructura menos

ortodoxa, estamos condicionando la futura libertad de poder cambiar algo allí. En una estructura ortogonal, cuando queremos eliminar un pilar hacemos una viga mayor y basta. Lo saben bien los muchos arquitectos que habitualmente hacen rehabilitaciones. Pero hacer cualquier cambio estructural en estas “estructuras danzantes” es mucho más complejo.

Libertad por libertad.


march 6 2012

DE JAMBAS, DINTELES Y ALFÉIZARES

De cuando las fachadas eran los muros mismos

“Toda arquitectura que no exprese serenidad está equivocada y no cumple con su misión espiritual. Por esto ha sido un error substituir el abrigo de los muros por la intemperie de los ventanales”.

Luis Barragán.

Cuando los muros eran muros de carga, cuando las paredes eran espesas, cuando las fachadas eran los muros mismos, los boquetes en esos muros, las ventanas y las puertas, eran embocaduras, estaban constituidas por las jambas, el dintel y el alféizar.

Ahora que muchas fachadas son delgadas, extremadamente delgadas, como pieles, sobre todo cuando muchas son de vidrio, los huecos son rasgados en vez de embocados, son como rasguños. Ya no hay ni jambas ni dintel ni alféizar que echarse a la boca. Y espacialmente el paisaje exterior queda enmarcado de manera muy diferente.

Jorn Utzon hizo para sí mismo en Mallorca una casa hermosísima, Can Lis. Allí el maestro danés emboca los huecos en sus muros de tal manera que consigue efectos espaciales muy especiales, muy precisos. Y lo hace con jambas y dintel y alféizar, añadidos para hacer los huecos todavía más profundos. Escribí en su día un texto que titulé *Más Mar* donde describía el cómo allí Utzon inclinaba hacia dentro aquellos dinteles para que, viéndose así menos cielo, apareciera allí más mar.

Y si continuamos con este tipo de matices habría que distinguir cuando un hueco llega hasta el suelo, cuando una ventana se convierte en ventanal, cuando el alféizar se convierte en umbral, y el que haya o no continuidad en el plano del suelo para permitir la salida al exterior. O, si por el contrario, la operación de detiene a la altura de una mesa, y se materializa este plano de la mesa, una mesa-alféizar, y el paisaje exterior queda enmarcado y a la vez subrayado por ese

plano. Y si hacemos que en el exterior ese plano esté en continuidad con el interior, como si extendiéramos la mesa al exterior, el efecto espacial será mucho más fuerte, más radical. Parecerá que el paisaje se apoya en ese plano a la altura de la mesa.

Así lo estoy haciendo en mi último proyecto de casa en Gaucín. Y el paisaje enmarcado, las montañas de África, el mar Mediterráneo y el peñón de Gibraltar, toman un protagonismo como si del mismísimo grabado de Roberts se tratara. Porque el conocido paisaje de Gaucín grabado por Roberts está hecho desde exactamente el mismo sitio. Y, a lo mejor, hasta la belleza quiere venir allí. En definitiva estamos trabajando una vez más con la luz y la sombra bien medidas, enmarcando la luz del paisaje con la sombra del interior.

VENTANA

Porque, ¿qué es una ventana? Una ventana es un hueco a cuyo través la luz del sol penetra en el espacio interior iluminándolo y, a la vez, desde el interior permite ver el paisaje exterior enmarcado, puesto en valor. Es esa doble condición lo que hace que la ventana sea un mecanismo espacial de la arquitectura especialmente interesante. Así lo ha sido siempre en la historia de la arquitectura: desde la ventana "serliana" o la *fenêtre en longueur*, hasta la ventana de Utzon.

Cuando en una fachada se abre una ventana, por allí entra la luz y el aire y las nubes y los pájaros. Y por allí, desde dentro, queda enmarcado el paisaje que así se pone en valor.

Si la fachada es muy delgada, la ventana aparece como una rasgadura, como una sajadura. Y la ventana a veces desaparece tomando toda la medida del hueco enrasándose con la fachada, y pasa por allí toda la luz y sale toda la visión. A veces demasiada luz, a veces demasiada visión. Que es de lo que se quejaba Barragán con las palabras con las que introduzco este texto. Y esa manera de enmarcar casi nada, de dentro a fuera el paisaje, es como cuando a un grabado le ponemos un *passe partout* para ponerlo en valor. Y cuando eso

ocurre, cuando pasa demasiada luz, entonces necesitamos velar esa ventana.

Excavar *versus* velar, esas son las dos posturas del arquitecto ante una fachada. Excavar el muro para que a través de los huecos excavados pase la luz y el aire al espacio interior. Velar la fachada más abierta para controlar la entrada de esa luz y de ese aire.

HUECO EN EL MURO

"La Arquitectura nace, al igual que el muro, de ese encuentro entre la idea y la materia", nos propone Jesús Aparicio en su libro *El Muro*, subrayando así la importancia central del muro en la Arquitectura. En este recomendable libro, el profesor Aparicio va desplegando todos los temas relativos al muro con una gran claridad pedagógica.

Porque a lo largo de la historia las fachadas han sido casi siempre muros estructurales, muros de carga, bien gruesos. Y los huecos, las ventanas, han sido habitualmente huecos excavados profundos, con jambas, dintel y alféizar, tres palabras preciosas casi olvidadas. Bien lo sabía Utzon, el viejo druida que bien que lo entendió en su casa de Mallorca de la que hemos hablado antes, donde con absoluta libertad y conocimiento embocó bien aquellas ventanas con jambas, dintel y alféizar colocados convenientemente.

Y ahora, parecería que muchos arquitectos ven en la ligereza la única posibilidad. El famoso: "¿Cuánto pesa su edificio señor Foster?" con que Fuller inquiría al maestro inglés, parece que descartara soluciones más estereotómicas, más espesas, más pesantes.

Es evidente que no hay, no puede haberla, una única arquitectura, ¿estereotómica?, ¿tectónica?

En mi primera obra, la casa Turégano, intenté que las grandes ventanas fueran como sajaduras en la fachada blanca. Las ventanas estaban enrasadas, como planchadas con la fachada. Era una arquitectura más tectónica, más de velar que de excavar, más de adición que de sustracción.

RAUMPLAN

Y en la última, la casa Raumplan, con muchos puntos coincidentes con la Turégano en lo espacial, los grandes ventanales aparecen como huecos excavados en la fachada. Especialmente en los que se abren en las azoteas que conectan aire con aire, y se dejan atravesar por la luz, por el viento, y por los pájaros y hasta por las nubes. Es una arquitectura más estereotómica, más de excavar que de velar, más de sustracción que de adición.

Es emocionante volver a descubrir la eficacia de mecanismos tan antiguos y tan sencillos. Y así, en estos huecos, para acentuar aún más esos efectos espaciales, he dado más profundidad al alféizar, que no sólo aparece como una mesa sino que acompañado del dintel y de las jambas con la misma profundidad, enmarcan el paisaje con una fuerza impensable. El resultado es, ¡a estas alturas!, sorprendente. Tanto desde fuera, pues otorgan al volumen una rotundidad poco usual, como desde dentro, donde el paisaje de la cornisa oeste de Madrid, desde el Palacio Real hasta las cuatro torres, así enmarcado, es impresionante. Pienso en estar un día sentado en esa azotea ante esa mesa frente a ese paisaje maravilloso de Madrid, leyendo las *Meditaciones* de Marco Aurelio al son de los trinos de los pájaros.

GAUCÍN

Y en el proyecto que ahora está sobre mi mesa, una casa en Gaucín, el tema que nos ocupa se radicaliza al máximo.

Esta casa está en una situación muy privilegiada. Frente a ella, con orientación sur puro, aparecen en el horizonte lejano pero claro, las montañas de África, y el mar Mediterráneo y el Peñón de Gibraltar como protagonista. La vista es tan hermosa que Roberts la inmortalizó en un grabado de su serie de viajes por el sur de España, y Pérez Villaamil la pintó. Y el tema central de esta casa, volcada al jardín, es el espacio de la sala que además de ser muy vertical, 7 metros, está presidido por un hueco de 3 x 3 metros enfocado con exactitud hacia aquella vista descrita que queremos atrapar. Para acentuar su valor, embocaremos el hueco con dintel y jambas profundos, de 3

metros, que además nos protegerán del sol. Quizás la novedad será el crear un a modo de gran mesa que atravesará el hueco metro y medio hacia dentro y seis metros hacia fuera. El mecanismo que ya explicamos al comienzo de este escrito. Más que sólo una mesa, se trata de establecer un plano horizontal con altura de mesa, que pone en tensión todo ese espacio.

Como contrapunto un hueco en todo lo alto del espacio vertical de esa sala, un lucernario en la esquina que por razón de la geometría será triangular, que hará que los rayos de sol atraviesen en movimiento ese espacio a lo largo del día, dando razón del tiempo.

ALMERÍA Y ZAMORA

Los mecanismos de embocar o sajar con radicalidad, han sido habituales en muchas de mis obras. En dos obras construidas en piedra, una en Almería y la otra en Zamora, el tema de la fachada, de la fenestración se convirtió en tema central.

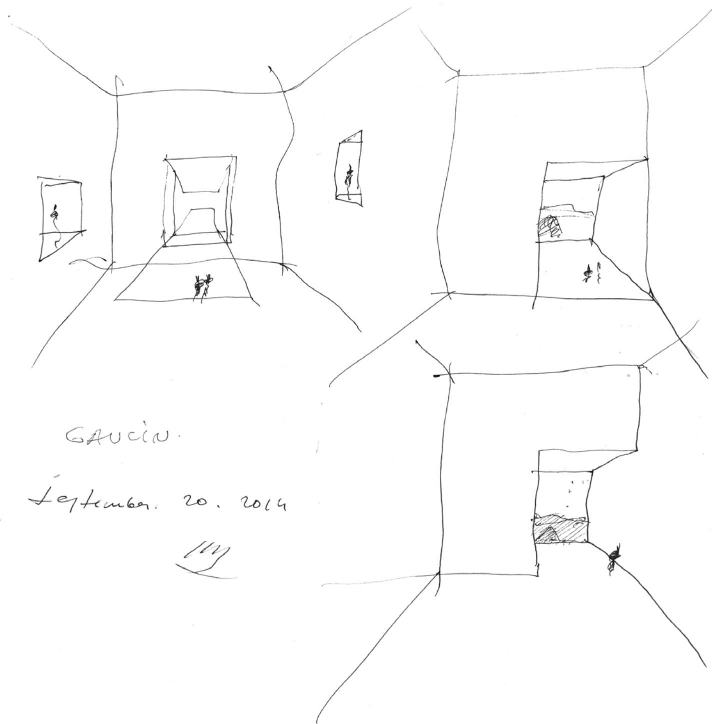
En la obra de Almería, unas oficinas para la Junta de Andalucía en 2002, las contraventanas eran de piedra, la misma piedra de la fachada, lumaquela. Contraventanas enrasadas de manera que cuando todas las contraventanas estaban cerradas, el edificio aparecía como un prisma único cerrado de piedra. Y según se abrieran o cerraran aquellas contraventanas, hacia dentro, la fachada iba cambiando, como si tuviera mil ojos que se abrían y cerraban. Una fachada en movimiento.

En la obra de Zamora por el contrario, los huecos generosos abiertos en el grueso muro de piedra que circunda la obra, cuyo fin es hacer visible desde la calle el interior de la gran caja de piedra abierta al cielo, hacen que el muro parezca todavía más cerrado, más potente. Jambas, alféizares y dinteles de piedra de grandes dimensiones hacen patente esa potencia. Y hacen que el diálogo entre nuestro edificio y la Catedral, enfrente, sea inmediato.

La fachada a la ciudad es el grueso muro de piedra que evoca la idea de los muros del convento que antes hubo allí.

CONCLUSIÓN

¿Ventanas? ¿Boquetes? ¿Embocaduras? ¿Rasguños? ¿Sajaduras? ¿Excavar? ¿Velar? Todos ellos son mecanismos para traducir ideas espaciales más generales en las que esta sustracción o aquella adición, colaboran a poner en pie, a través de la fachada, una idea de Arquitectura, una idea construida.


GAUCIN.
September. 20. 2014

ENSEÑAR A BUSCAR LA BELLEZA

De cómo enseñar a proyectar y a buscar y a encontrar la belleza

"*Tras ya muchos años trabajando como arquitecto, enseñando como profesor y poniendo por escrito mis ideas, las razones por las que hago mi trabajo, debo confesar que lo que en verdad busco, con todo ahínco, con toda mi alma, denodadamente, es la belleza*".

Así comenzaba mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, hace muy poco tiempo, y eso, la búsqueda denodada de la belleza es lo que trato de inculcar a mis alumnos cada día en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Por encima, o al hilo de resolver cuestiones funcionales o estructurales o constructivas, lo que en verdad intentamos enseñar, es esa búsqueda de la belleza.

¿Puede un profesor, un profesor arquitecto, confesar esto tan a las claras? Afirmar que la belleza es el fin de la Arquitectura podría parecer arriesgado. Pero estoy convencido de que el conseguir la belleza en la arquitectura, algo más que sólo un buen cumplimiento de la función y mucho más que poner en pie una buena construcción, es conseguir que los hombres, con este "arte con razón de necesidad" que dirían los clásicos, puedan ser más felices. La *Venustas* tras la consecución de la *Utilitas* y la *Firmitas*, como bien lo prescribe Vitrubio.

ENSEÑAR

Enseñar es la cosa más maravillosa del mundo. Poder enseñar es uno de los mayores regalos que he podido recibir en esta vida. Enseñar es algo apasionante, que casi "imprime carácter". Yo no puedo más que dar gracias por haber decidido el camino de la enseñanza como necesario complemento para proyectar y construir. Aprendo más que enseño, y me produce una satisfacción inmensa. Bien saben de todo esto los que como yo, tienen la suerte de enseñar.

LA RAZÓN

Cada vez tengo más claro que la razón, la tan denostada razón, es el instrumento primero y principal para un arquitecto. Y también para la enseñanza. Y así lo debemos transmitir a los alumnos.

Nuestras clases de crítica de proyectos deben ser hechas siempre desde y con la razón. Dar razones para defender lo que está bien y dar razones para criticar lo que no está bien.

Muchas veces utilizo el método de los periodistas americanos de las *5 W*: *Who*, *What*, *Where*, *Why* y *How*. Quién, Qué, Dónde, Por qué y Cómo. Funciona muy bien para intentar siempre ser muy analíticos. La respuesta adecuada a las *5 W* es una buena comprobación para saber si un proyecto responde bien a la razón.

BISTURÍES

He comparado muchas veces nuestra labor, la de los arquitectos docentes, a la de los cirujanos.

Mi padre era cirujano y para operar usaba los bisturíes metálicos que eran preciosos, pero que siempre debían estar perfectamente afilados.

Pues los arquitectos docentes lo mismo. Para hacer la mejor arquitectura posible es necesario tener los instrumentos bien afilados, los bisturíes bien afilados. Y la labor docente ayuda a esto perfectamente. Se es mejor arquitecto siendo buen docente, y se es mejor docente siendo buen arquitecto.

Se nota inmediatamente cuándo un arquitecto es docente. Mies y Le Corbusier lo fueron. Y Wright y Kahn. A mí me sigue emocionando ver las imágenes de los viejos maestros rodeados de alumnos.

MARÍAS

Julián Marías era un filósofo español discípulo de Ortega que prescribía que para ser buen docente era necesario: 1 saber, 2 saber enseñar y 3 querer enseñar.

1 Saber. Llenar el pozo de la sabiduría, la memoria, el *hard disc*. Seguir siempre estudiando.

2 Saber enseñar. Deleitar enseñando, decían los clásicos. Conseguir fascinar a los alumnos. Conocerles. Utilizar los trucos necesarios para que la clase esté en tensión.

3 Querer enseñar. Dedicar horas. Lejos del profesor genial que sólo aparece de vez en cuando. Dedicar la vida.

MIS PROFESORES

Tengo la suerte de tener este año como ayudantes a un grupo de arquitectos jóvenes excepcionales: Alejandro Vírseda, José Jaráiz y Jesús Donaire, que tiene este curso el Premio de Roma. Miguel Ciria, David Carrasco, un portugués Joao Quintela y hasta un italiano estupendo Tommaso Campiotti, que tuvo el Michele Silvers en Italia en 2013. Siempre he tenido la suerte de estar rodeado de gente mejor que yo, y estos lo son.

MIS ALUMNOS

Tengo la suerte de tener unos alumnos también excepcionales. No en vano para entrar en la Escuela de Arquitectura de Madrid se exigen las notas más altas de la Universidad. Y un grupo de gente maravillosa de Erasmus, con algunos italianos como Carlo Turuani, tan bueno que nuestra Universidad le ha concedido Matrícula de Honor, la calificación máxima.

ROMA

Con ocasión de los ejercicios de curso hemos trabajado en estos últimos años en lugares tan interesantes como New York, Nápoles, Oporto o Lisboa, además de Madrid. Durante la segunda parte del Curso Académico de 2014-2015, y con ocasión del Premio de Roma concedido a Jesús Donaire, estamos trabajando de su mano en Roma, en el área de la Academia de España en Roma en San Pietro in Montorio.

Y, aunque el lugar es tema central, querríamos este curso poner el acento en los mecanismos espaciales con los que poner en pie la Arquitectura: ¿estrategias?, ¿mecanismos?, instrumentos espaciales con los que operar en las circunstancias más diversas. *Tools*, dicen los ingleses. Los estudiantes en sólo dos semanas han producido un trabajo excepcional en calidad y en cantidad.

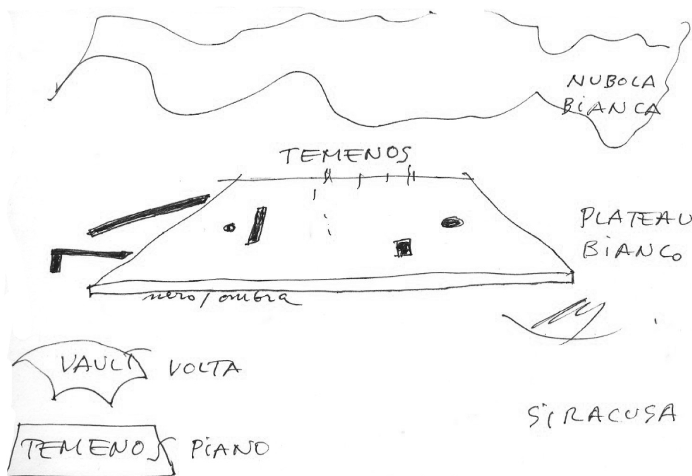
BLAKE

No me cansaré de citar a William Blake en este poema que resume tan bien todas mis intenciones:

“To see a world in a grain of sand/ and a heaven in a wild flower/ hold infinity in the palm of your hand/ and eternity in an hour.”

“Ver un mundo en un grano de arena, y un cielo en una flor salvaje, sostener el infinito en la palma de la mano y la eternidad en una hora”.

Porque este verso de *Auguries of Innocence* de William Blake, resume bien toda esa maravillosa labor docente que hace que podamos ver un mundo en un grano de arena.


NUBOLA BIANCA
TEMENOS
PLATEAU BIANCO
nero / ombra
VAULT VOLTA
SIRACUSA
TEMENOS PIANO

FACIES

Sobre la fachada en Arquitectura

Sobre mi mesa un viejo diccionario etimológico latino-español. Y en la voz *facies*, además de decir: cara, rostro, semblante (*faccia*, *viso*, *volto*), hace referencia extensa al término *facies* en diferentes autores clásicos como Plinio, Virgilio o Terencio, y muchos más. Ovidio usa *facies* como hermosura y se cita una frase completa de él: "*cura dabit faciem, facies neglecta peribit*", "el cuidado dará hermosura, la hermosura descuidada perecerá". Parecería un precepto dirigido a los arquitectos de hoy, porque los arquitectos de ayer bien que se cuidaban de hacer bien la *facies*, la fachada.

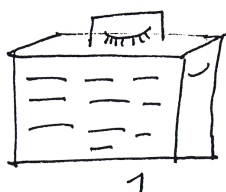
¿Los arquitectos de hoy se preocupan de la fachada? Me parece que no, porque en base a una pretendida libertad que les da la tecnología, que hace que todo sea posible, levantan fachadas imposibles, que más que fruto de la razón, son consecuencia de la arbitrariedad o del capricho.

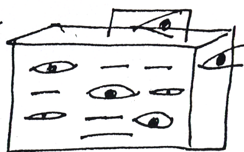
La fachada a lo largo de la historia ha sido un muro donde la estructura y la composición se encontraban. Ahora los arquitectos han desarmado el juguete y han colocado las piezas caprichosamente de manera que ya no funciona. Han separado la estructura de la fachada, que se ha convertido en una piel que va por libre. Otros han puesto los huesos, la estructura en fachada para demostrar esa libertad. Y acto seguido han proclamado que aquello, su caprichosa composición, es una obra de arte. Repasen en su cabeza y no encontrarán alzados de ninguno de los monstruos que se han construido recientemente.

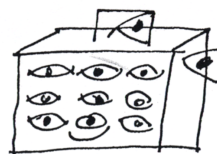
En las páginas de los tratados clásicos, había más dibujos de fachadas que de plantas. El Vignola muestra 47 dibujos de fachadas, sólo fachadas. Y en las 207 ilustraciones de Palladio, hay muchas más fachadas que plantas. Del Panteón aparece sólo 1 planta y 9 dibujos de fachadas exteriores e interiores.

Si pensamos en los arquitectos contemporáneos, inmediatamente vienen a nuestra memoria, y al *Google Images*, las imágenes de sus fachadas. Si Mies es la Farnsworth, vista desde fuera, Le Corbusier es Ronchamp, vista también desde fuera. Y Renzo Piano sigue siendo la fachada del Pompidou. Y Ponti la Pirelli y Ghery el Guggenheim, vistos siempre desde fuera. Sí, ya sé que usted y yo pensamos también en el interior.

El mayor elogio que alguien hizo de mis obras es que lo que recordaba eran las secciones, el espacio interior. Desde la casa Gaspar a la casa Guerrero, desde las oficinas de Zamora a la Caja de Granada. Pero yo les juro que he cuidado, cuido y seguiré cuidando también mis fachadas. Como bien manda Ovidio para intentar alcanzar la Belleza.


1


2


3

MECANISMOS DE ARQUITECTURA

Trucos de arquitectura

Sobre algunos mecanismos de arquitectura.

"*¡Ay, quién podrá sanarme!*
Acaba de entregarte ya de vero;
no quieras enviarme
de hoy más ya mensajero,
que no saben decirme lo que quiero.

Y todos cuantos vagan,
de ti me van mil gracias refiriendo.
Y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo".

Así se expresa la esposa en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz con tal desgarro que nos hace romper a llorar. Y para ello el poeta utiliza un recurso literario que en poesía se llama aliteración. Como si de una receta de cocina se tratara, pone tres pellizcos de sal en la cazuela: "un no sé qué que quedan balbuciendo", un pronombre, un artículo y el inicio de un verbo. La aliteración, tan ingeniosa y tan eficaz, no es más que un mecanismo poético que materializa bien aquí el balbuceo que produce el desgarro del amor que se nos describe en el poema.

Pues así, los mecanismos arquitectónicos. Muchas veces hablo a mis alumnos de estos mecanismos arquitectónicos. Son operaciones espaciales capaces de ayudar a poner en pie las ideas que queremos materializar. Las ideas en arquitectura, al final siempre se traducen en formas. Y las formas en arquitectura tienen proporciones y medidas y materiales concretos. Y muchas veces el trabajo con la forma a través de sencillos mecanismos permite materializar ideas que a primera vista parecen complejas.

Estos mecanismos en arquitectura hacen siempre relación al hombre físico, al cuerpo humano, como la misma arquitectura. Porque si la poesía hace relación al alma, a la memoria, al entendimiento, a la razón, la arquitectura lo hace además al cuerpo. De ahí la importancia de la medida, la proporción y los materiales, y también de la luz.

Los mecanismos de arquitectura, como las recetas de cocina, si se aplican con precisión, pueden llegar a ser muy eficaces.

En castellano el término mecanismo suele llevar a pensar en elementos técnicos.

Cuando he buscado en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua el término mecanismo, me ha sido imposible encontrar la acepción de esta palabra relacionada con la arquitectura. Ni tampoco en Google o similares. En inglés el término *tools* parece que se adecua bien a éste de mecanismos. Por eso me animo a escribir ahora sobre este tema que creo es importante para los arquitectos.

En algunos de mis textos publicados he desarrollado con mayor extensión y profundidad alguno de estos mecanismos. Aquí se trata de hacer una enumeración comentada de algunos de los que yo considero más importantes y eficaces mecanismos con los que puede trabajar un arquitecto.

COMPRESIÓN + DILATACIÓN

El dintel de una puerta suele estar a 2,10 m de altura, y todos pasamos por debajo, incluido Pau Gasol. Pero si al mismo Pau Gasol le hacemos que pase sus 2,13 m de altura bajo un techo amplio de 2,10, lo hará a duras penas, y tendrá que agachar la cabeza. Y sentirá físicamente el fenómeno de la compresión espacial, aquella que Le Corbusier fijara en 2,26 m para sus techos más bajos.

Un plano amplio de esa altura tan baja, 2,10, produce siempre en el cuerpo humano una clara compresión espacial, mayor para las personas más altas. Si esto se produce en un espacio pequeño, como sucede en un cuarto de baño, la sensación es menos acusada.

En la última feria de la piedra en Verona, en septiembre de 2013, proyecté un pabellón para la empresa italiana de piedra Pibamarmi. Consistía en una gran piedra de travertino nocciola de 4 x 4 x 1 m suspendida en el aire, a 1,90 m de altura del suelo, en el interior de un cubo de luz de 8 x 8 x 4 m sobre un suelo de espejo. Los visitantes debían cruzar bajo la enorme piedra, y sobre el espejo, para llegar a la oficina de Pibamarmi. Y allí, bajo aquella gran piedra se podía sentir, como si del mismísimo Sísifo se tratara, la gravedad como atributo de la física. O como propiedad ineludible de la arquitectura. Todo hablaba allí del peso de la gravedad y de la compresión espacial.

El espacio comprimido en arquitectura es aquel en el que el cuerpo humano tiene esa sensación fuerte de compresión, tras una adecuada combinación de dimensión reducida en vertical y amplia en horizontal. Lo que llamamos compresión espacial. Bien sencillo de entender.

Pero si por el contrario, el techo de una habitación está a 7 m de altura, lo que los arquitectos llaman doble altura, la sensación espacial será muy otra. Se habla entonces de una dilatación espacial, de un espacio dilatado. El llamado piso principal en la vivienda burguesa del XIX y del XX solía tener esa mayor altura, muchas veces esa llamada doble altura. Y por supuesto en los palacios.

Y si combinamos ambos espacios, uno comprimido con uno dilatado, uno de simple altura con uno de doble altura, de manera que para entrar en el más alto se tenga que pasar a través del más bajo, el efecto es de gran eficacia espacial. Es el conocido mecanismo de la compresión-dilatación del espacio que tantas veces ha usado la arquitectura.

EL PLANO QUE SE CONVIERTE EN LÍNEA

Si frente a nosotros se levanta un plano rectangular grande y horizontal, como lo hacía Mies Van der Rohe en la Farnsworth House, y el plano es completo, veremos, por mor de la perspectiva, un trapecio. Si el plano se sigue elevando hasta alcanzar la altura de los ojos, el trapecio desaparece y ante nosotros no habrá más que una línea recta. Porque si levantamos a la altura de los ojos el plano horizontal

de la tierra (el que los italianos llaman *piano terra* y los franceses *rez-de-chaussée* y los ingleses *ground floor*) este plano se nos convierte en una línea horizontal y el conjunto aparece ante nosotros con una ligereza insuperable. Esto tan sencillo de comprender y de aplicar, es un mecanismo arquitectónico. Que es un medio para materializar la idea de ligereza. Es un medio, nunca un fin. Un sencillo y eficaz mecanismo fácil de repetir tantas veces como uno quiera y lo necesite. Así lo hice en Entre Catedrales, en Cádiz y en alguna de mis casas-podio y la ligereza conseguida, desde fuera, es sorprendente.

ENMARCAR VS SUBRAYAR

Frente al mar, tenemos un horizonte lejano. Y cuanto más alta es nuestra posición, más clara es esa percepción de la lejanía del horizonte. Esa situación de un espectador frente a un paisaje de horizonte lejano, la tenemos muchas veces en nuestra vida. Cuando estamos en lo alto de un monte o una colina, frente al paisaje cuyo horizonte vemos lejos pero bien definido.

Pues frente a esos paisajes de horizonte lejano, la arquitectura puede adoptar dos soluciones. O mejor dicho, la arquitectura puede utilizar dos mecanismos distintos: enmarcar ese paisaje, objetivándolo, o subrayar el mismo paisaje, subjetivándolo.

Cuando a través de una ventana, el espectador dentro, ve el paisaje de horizonte lejano, el paisaje enmarcado se asemeja a un cuadro. Este cuadro, enmarcado por la sombra, objetiva ese paisaje que parece que se aleja del espectador.

Esta situación es la más común de la gente viviendo el paisaje a través de las ventanas de los edificios. Claro que el arquitecto puede trabajar sobre la forma y la posición de esas ventanas, de esos huecos, para poner en valor ese paisaje enmarcado.

Cuando a través de un plano horizontal en alto, el espectador sobre él, contempla el paisaje de horizonte lejano, el paisaje subrayado se asemeja al mar. Este paisaje, subrayado por el plano horizontal, por la línea de su borde, queda subjetivado. Pareciera que el espectador

se adentrara en ese paisaje o, mejor todavía, parece que el paisaje viniera hacia él. He utilizado a veces la imagen de la alfombra voladora de Aladino. En la situación descrita parece que estuviéramos sobre esa alfombra voladora y que el paisaje viniera hacia nosotros.

Esta situación es la del plano superior de los podios. Quizás el más claro, el más arquitectónico, es la Acrópolis de Atenas. O mejor todavía las altas plataformas mayas y aztecas que dominan el paisaje natural y de las que nos habla magistralmente Jorn Utzon en *Platforms and Plateaux*.

Yo he trabajado con estos mecanismos muchas veces en mis proyectos. Frente al Océano Atlántico en Cádiz he actuado de ambas formas. Cuando hice el Colegio Público Drago en 1992, hice una ventana grande y profunda en el vestíbulo principal, que enmarcaba el mar. Casi 20 años después, en Entre Catedrales, he subrayado ese mismo mar a través de una blanquísima plataforma de manera que parece que todo ese mar se viniera a nosotros.

Y en la Casa de Blas en Sevilla la Nueva y en la Olnick Spanu en Nueva York y en la Casa Rufo en Toledo, el tema principal es el plano en alto de sus plataformas frente al paisaje, en todas ellas, de horizonte lejano. Y esa operación es todavía más radical en la Casa en Zahara y en el Centro de Interpretación del Paisaje en Lanzarote.

SUBRAYAR EL PAISAJE

Si nos colocamos sobre el plano horizontal en alto y miramos hacia el paisaje que se nos presenta enfrente, la línea recta horizontal del borde de ese plano, ahora vista desde arriba, nos subraya ese paisaje enfrente de nosotros. Y más si ese paisaje es de horizonte lejano. Y parecerá que el paisaje se viene hacia nosotros. O que nosotros nos adentráramos en el paisaje como si fuéramos montados en la alfombra volante de Aladino.

Así lo he hecho en muchas de mis obras, no sólo en Entre Catedrales sino también en la Casa de Blas o en la Casa Rufo o en la Olnick Spanu House en Nueva York. Y, todavía más radical, sin nada de

nada encima, en la desnuda plataforma de travertino romano en Zahara, frente al océano Atlántico.

ENMARCAR EL PAISAJE

Si frente al paisaje abrimos un hueco, una ventana, estaremos enmarcando con sombra ese paisaje. Y parecerá que, enmarcado, el paisaje se vuelve más importante, se objetiva. Y parece que se aleja de nosotros, que toma más importancia. Estamos poniendo un marco, algo que antes no lo tenía. Ortega y Gasset en un precioso ensayo sobre el marco, habla de todo esto con más sabiduría que podamos hacerlo nosotros. Y tomando conciencia de este mecanismo arquitectónico, cuidaremos muy mucho de cómo poner las ventanas, mirando de dentro a fuera.

Cuando en una obra, frente a un mismo paisaje, tenemos las dos operaciones, subrayar y enmarcar, se hace todavía más patente la importancia de su buen uso.

Pues con estos mecanismos, compresión + dilatación, espacio diagonal, subrayar el paisaje y enmarcar el paisaje, concluimos una primera parte de este apartado sobre mecanismos arquitectónicos.

EL ESPACIO DIAGONAL

Si tomamos un espacio de doble altura y lo ponemos frente a otro de doble altura, no sucede casi nada. Se obtiene un espacio mayor en planta y con la misma doble altura. Pero si al juntarlos desplazamos verticalmente uno de ellos hasta que ambos tengan en común una altura simple, obtendremos un espacio diagonal. Y si abrimos un hueco en el punto más alto de manera que la luz cruce diagonalmente ese espacio, todavía mejor; habremos hecho visible la diagonalidad de este nuevo espacio. De manera que, como decía un buen amigo mío arquitecto, 2 + 2 son mucho más que sólo 4. Claro que, otro buen amigo mío también arquitecto, ¡cómo no!, decía que en definitiva aquello no era más que el mecanismo espacial del bote sifónico.

EL ESPACIO DIAGONAL COMPUESTO

Y si animados por la eficacia de este mecanismo espacial nos atrevemos a hacer la misma operación adjuntando al espacio más alto otro espacio de doble altura con el consiguiente desplazamiento vertical, pero en la dirección transversal, obtendremos un nuevo espacio diagonal más rico, donde se puede enunciar que 2 + 2 + 2 son mucho más que sólo 6. Y si perforamos en los puntos altos adecuados de manera que la luz acompañe a estas diagonalidades espaciales, todavía mejor. Es la operación principal con la que estoy trabajando en la última casa que hay sobre mi mesa, la casa Raumplan en Madrid.

ESTEREOTÓMICO VS TECTÓNICO

Entendemos como estereotómica la arquitectura ligada a la tierra de donde nace. Es la arquitectura construida con materiales pesados que transmiten directamente su peso a la tierra. Se dice estereotómica de una construcción de muros de carga cuya gravedad se transmite directamente al suelo sobre el que se alza. Es la arquitectura de la cueva.

Entendemos como tectónica la arquitectura que se desliga de la tierra y se conecta con ella con la menor superficie posible. Es la arquitectura construida con materiales ligeros que se apoya en la tierra a través de sistemas puntuales. Como si de apoyarse sobre la tierra de puntillas se tratara. Se dice tectónica de una construcción de estructura ligera de barras, cuya gravedad, menor pero ineludible, se transmite al suelo en el que posa a través de puntos. Es la arquitectura de la cabaña.

La utilización de estos términos procede de Gotfried Semper que, interpretados por Kenneth Frampton, han llegado hasta nosotros. En mi caso a través de Jesús Aparicio cuando estudiaba con Frampton en la Universidad de Columbia.

ISOTROPÍA VS ANISOTROPÍA

En física, la isotropía, (cuya etimología está en la raíces griegas *ἴσος* [isos], equitativo o igual, y *τρόπος* [tropos], medio, espacio de lugar, dirección), es la característica de los cuerpos cuyas propiedades físicas no dependen de la dirección en que son examinadas. Es decir, se refiere al hecho de que ciertas magnitudes vectoriales conmensurables dan resultados idénticos con independencia de la dirección escogida para dicha medida. Cuando una determinada magnitud no presenta isotropía se dice que presenta anisotropía.

La anisotropía, por el contrario, es la propiedad general de la materia según la cual sus cualidades varían según la dirección en que son examinadas. Algo anisótropo podrá presentar diferentes características según la dirección. La anisotropía de los materiales es más acusada en los sólidos cristalinos debido a su estructura atómica y molecular regular. Casi siempre, por no decir siempre, la arquitectura ha sido anisótropa.

¿Podría plantearse una arquitectura isótropa?, ¿no es el Panteón de Roma, la arquitectura más hermosa del mundo, un intento de hacer un espacio esférico, isótropo?

Alguien dirá entonces que dado que el cuerpo humano no es isótropo, no se puede plantear una arquitectura isótropa. Son los mismos que defienden la primacía de la simetría porque el cuerpo humano es simétrico. Sin embargo se podría plantear un espacio cúbico en el que las seis caras del cubo tengan igual valor. Pues aunque el hombre no camine boca abajo por los techos como las moscas, sí puede, con la cabeza, entender que está en un espacio isótropo.

Imaginémonos estar dentro de un cubo en cuyas seis caras hacemos una perforación circular en el centro. La perforación del techo dejará pasar la luz sólida del sol que irá variando en su angulación a lo largo del día. La perforación de la cara sur hará que la luz del sol entre especialmente bien a mediodía y más si la estación hace que el sol esté bajo. La perforación de la cara este dejará pasar al sol del amanecer. La perforación de la cara oeste dejará pasar al sol del ocaso. Pero, ¿y la perforación del plano del suelo? ¿Qué hacer con ella?

Si las seis perforaciones son idénticas y situadas en el centro o en una esquina de cada cuadrado, podríamos pensar en poner en la del suelo un espejo, o una lámina de agua. Lo que ya hicieran más de una vez los maestros.

Un conocido dibujante alemán del siglo pasado, M.C.Escher, hizo muchos dibujos de este tipo que se decían dibujos imposibles. Mi ultimo proyecto, ahora en construcción, tiene algo de esta isotropía que da una muy especial tensión al espacio resultante. Podría llamarse la casa de Escher. Algo de eso tienen las rampas sobre trazas de corona circular, como el Guggenheim de Nueva York.

CONTRA LA MODESTIA

Manifiesto contra la modestia en arquitectura.

Se me pide un texto sobre Arquitectura y Modestia para la revista francesa de pensamiento *Cosa Mentale*. ¿Una Arquitectura modesta? Hablar de una arquitectura modesta seria como hablar de una flor fea. Todas las flores son hermosas. También las más sencillas. “Mirad las flores del campo. Ni Salomón en toda su gloria se vistió como una de ellas”.

Siempre me ha molestado el término modestia, aunque se considere como una virtud. Siempre, para mí, ha tenido un cierto sentido peyorativo. Se dice modesto de alguien que es discreto, apocado y gris. De alguien que es un poco triste, un poco extraño y un poco anticuado.

Yo prefiero el término sencillo. Y más todavía si nos referimos a la arquitectura. Una arquitectura sencilla, lógica y racional. Lo que yo he llamado muchas veces, una arquitectura esencial.

Una arquitectura sencilla que no es modesta. Que puede contener operaciones complejas bien resueltas, y que jamás es minimalista.

Una arquitectura lógica que no es dura ni implacable. Que tiene la razón como principal instrumento con el que se crea.

Una arquitectura racional que no es racionalista, ni cruel ni rígida. Pero que si es razonable, que tiene razones por las que se pone en pie.

Las obras de la Historia de la arquitectura que más me interesan son aquellas que, lejos de ser modestas, son impresionantes por su sencillez, su lógica y su racionalidad.

El Panteón de Roma, la Acrópolis de Atenas o la Villa Rotonda de Palladio, son sencillas. Son esenciales.

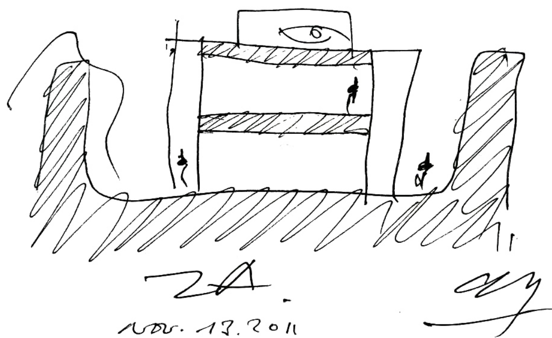
El Pabellón de Barcelona de Mies o la *Maison de Verre* de Chareau o la Casa de Melnikov en Moscú, son enormemente lógicas. Levantadas de la mano de la razón.

La casa de Barragán o el Museo Serralbes de Siza o la Torre de Porto de Eduardo Souto, son obras de gran racionalidad. Podemos dar razones de ellas.

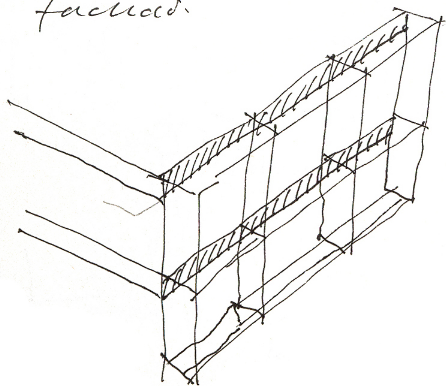
Mi arquitectura ni es ni quiere ser modesta. Mi arquitectura trata de ser sencilla, lógica y racional. En una sola palabra, esencial. Mi arquitectura no quiere ser minimalista ni dura ni racionalista. Ni tampoco caprichosa ni superficial ni formalista.

Intento hacer una arquitectura esencial, radicalmente hermosa, con la profunda belleza procede de la verdad. Y así permanecer en la memoria de los hombres.

La búsqueda de la Verdad y de la Belleza, ese es mi intento.



cajas de cristal en fachada.



LA ESQUINA DE AIRE

Sobre la esquina en arquitectura

Alguien regó mi vanidad halagando la esquina de vidrio de mi edificio de Zamora. Una esquina de aire. Y luego, el mismísimo Polshek, el autor de las preciosas cajas de vidrio para las tiendas Apple en New York, con ocasión del premio Arnold Brunner de la American Academy of Arts and Letters, volvió a expresarme su admiración por mi caja de vidrio sin rastro de pieza metálica alguna, ni siquiera en las esquinas. Y, sobre todo, por el triedro. En ambos casos, tras agradecer la generosidad de los comentarios, volví a pensar en cuán importante es el tema de la esquina, el *corner*, en arquitectura.

Porque, si la fachada ha sido tema principal en la historia de la Arquitectura, ¿cómo no va a ser crucial el tema de la esquina, la confluencia de las dos fachadas? Ya escribí una vez que cuando rodeamos un edificio, no podemos controlar más que dos fachadas, o una esquina, por mucho que nos empeñemos. Jamás, salvo que de un patio o plaza se trate, de espacios convexos donde podemos controlar como máximo tres. Y ni siquiera, por razón de las dimensiones verticales, se puede controlar desde fuera el plano superior convergente con esas dos fachadas, el triedro. Salvo que sobrevolemos la cubierta o, como en el caso del edificio de Zamora, también sea de vidrio esa cubierta.

Pues ese momento especial del encuentro de las dos fachadas, la esquina, el *corner*, es de lo que aquí quiero hablar. Vuelvo con frecuencia a New York, a Columbia University, donde estuve dos veces disfrutando de un año sabático. Mc Kim, Mead and White, los arquitectos del plan de ordenación de Columbia, y autores de muchos de sus edificios, no se recataron en grabar en todos esos edificios, en la esquina principal, la piedra angular, la *cornerstone*, grabando allí la fecha en números romanos, y con ello recordarnos el valor de la esquina.

No sólo eran admiradores y seguidores de Palladio sino de la Arquitectura misma. Aunque las cartelas grabadas en la piedra lo

estén en inglés: *CORNER STONE LAID JUNE SEVENTH MCMXL*, reza la *cornerstone* de *Avery Library*.

Sobre la *cornerstone* versó el texto que, precisamente con el título *The Cornerstone*, publiqué en mi libro Principia Architectonica, escrito en aquel último año sabático en Columbia. Y también, ya hace tiempo, había escrito en otro libro mío Pensar con las manos, otro texto que con el título *El arquitecto que quiso atrapar el cubo de la arquitectura,* versaba sobre este mismo tema. Pero hoy aquí quiero subrayar la importancia sólo de la esquina, del *corner*.

La Arquitectura siempre entendió la importancia de la esquina. Desde Bernini hasta Mies van der Rohe. Y aunque a alguien le parezca que la arquitectura contemporánea se hubiera olvidado de tan importante tema, no es así. Cuando Mies van der Rohe propone su casa 50 x 50, lo que le interesa decirnos no es tanto el que la casa puede sostenerse en sólo cuatro pilares, cuanto el que la esquina, las cuatro esquinas pueden ser de aire. Lo que antes no había nunca ni imaginado ningún arquitecto.

Las cuatro esquinas definen un nuevo edificio. Son la base y referencia del replanteo geométrico de la construcción. Y aunque el edificio no fuera cuadrangular, las esquinas, diversas, seguirían definiendo y siendo cruciales como referencias para la construcción del edificio.

Es más que interesante entonces la relación de la esquina con el sistema estructural, la relación entre esquina y pilar, o mejor todavía, el pilar de esquina. En su Tesis Doctoral sobre el lenguaje de la estructura, Alejandro Cervilla estudia muy bien ese tema. Claro que la traducción estructural de lo que sucede en la esquina, ha sido tema recurrente en la Historia de la Arquitectura.

¿Imaginan ustedes que en el Partenón o en cualquier otro templo griego, al llegar a la esquina desapareciera la columna? ¿Imaginan ustedes algún edificio de Mies van der Rohe sin pilar en la esquina? Claro que sí, en varios por no decir en todos al final de su vida. Aunque en un interesantísimo texto de Wilfried Wang, La esquina como revelación. De Schinkel a Mies, se nos recuerda que el pabellón

de Barcelona de Mies tiene cuatro poderosas esquinas, Mies trató al final de su vida de desmaterializar la esquina, de hacer la esquina de aire.

La obsesión de todo arquitecto, decía un buen amigo mío, es hacer la esquina de aire. La casa 50 x 50 es quizás el proyecto en el que de manera más radical Mies plantea este tema que luego desarrollará paradigmáticamente en la Galería Nacional de Berlín. Claro que en estos casos, el tema de la piedra angular se evapora. Y después, ¿qué?

HOLE IN THE WALL

Un boquete en el muro

Dedicado a Jesús Aparicio Guisado.

Hole in the Wall, así se titulaba una famosa canción de Mel Waiters, el popular cantante norteamericano de Texas, que cantaba en la misma época en que Pink Floyd hacía famoso su *Another brick in the Wall*, de Roger Waters.

Pero no es de este agujero en el muro del que yo quiero hablarles aquí. Porque en arquitectura, un hueco en el muro es mucho. Es mucho más de lo que parece. Es una puerta o una ventana, o un nicho. En arquitectura excavamos un hueco en el muro para que por allí entren las personas, y la luz y el aire y la sombra. O desde dentro, para enmarcar el paisaje y hacerlo entrar. O para que Rembrandt pueda pintar alguno de sus geniales cuadros, como el viejo leyendo junto a una ventana.

Estos huecos, puertas o ventanas, suelen ser cuadrangulares por razón de las carpinterías con las que los arquitectos después controlamos lo que pasa dentro. Las carpinterías, que suelen ser practicables, móviles, son más sencillas de resolver cuando son cuadrangulares.

La proliferación de huecos redondos en ciertos edificios contemporáneos, obedece más al capricho formal de los arquitectos que a la lógica. No hacen más que complicar las cosas. Lo que no quita para que el agujero más notable de la historia de la arquitectura sea redondo: el óculo del Panteón de Roma con sus 9 metros de diámetro que no tiene, ni las necesita, carpinterías. Porque por ese óculo divino pasa la luz del sol, el aire de la primavera romana, y hasta los pájaros, y con todos ellos la belleza.

Pero tampoco es de las puertas o de las ventanas o de los nichos de lo que quiero hablar aquí. Quiero centrar este texto en lo que significa en arquitectura el excavar un muro sólido y sus consecuencias. El muro

que, como bien dice el profesor Aparicio Guisado en su hermoso libro *El Muro*, es el más básico elemento de la arquitectura.

Cuando en un muro se excava un hueco, el hueco se llena de oscuridad, de sombra. En arquitectura siempre, tras cada operación de excavación, se produce algo parecido a un milagro. Y si se sigue excavando, hasta traspasarlo, entonces aparecerán las puertas o las ventanas.

Sucede algo parecido a aquello que se decía del gran escultor Henry Moore: “fabricó su obra de piedra, de bronce y de hueco”, claro, clarísimo. Henry Moore decía: “*The first hole made through a piece of stone is a revelation*”. El primer agujero hecho en un trozo de piedra es una revelación. Y tenía razón. Un arquitecto sabe bien que excavar una piedra, hacer un agujero en una piedra, es la manera de hacer visible la masa de una piedra, su carácter estereotómico. Moore sabía bien que excavar es un mecanismo eficaz para revelar la belleza de la gravedad de la piedra a través de excavar la masa con la sombra hasta el fondo.

Claro que, si a escultura nos referimos, no podemos dejar de citar a Bernini, uno de los mejores arquitectos de la Historia de la arquitectura que, a la vez, también oficiaba de escultor sublime y que tan bien entendía de estas cuestiones. Su magnífica cabeza denominada *Anima dannata*, además de ser un manifiesto de un grito desgarrado de dolor, es un manifiesto de este hueco en el sólido, hueco en la piedra, hueco en el mármol, que hace que esa sombra profunda, por encima del hecho descrito en esa cabeza, dé razón de ser a esa escultura, resuelva un tema universal de la escultura como creación. Y claro, también de la arquitectura. Toda la arquitectura maravillosa de Bernini es un canto a la luz, pero también a la sombra.

La admirable *Anima dannata* la hace Bernini en 1619 para la corte española y se encuentra hoy en el Palacio de la Embajada de España en Roma. Se pudo ver en vivo y en directo en Madrid en la exposición *Las ánimas* de Bernini. Arte en Roma para la corte española que comisariada por Delfín Rodríguez se expuso en el Museo del Prado en Madrid en 2015.

Claro que en la colección permanente del Reina Sofía en Madrid, hay una cabeza de Medardo Rosso titulada *Bambina che ride* cuyo parecido con la *Anima dannata* de Bernini es sorprendente. O la *Cabeza de Monserrat* de Julio González de 1942, hoy en el MOMA de Nueva York, que parecería que el gran escultor español hubiera tenido delante las dos esculturas anteriormente citadas. Porque la idea central es la misma: excavar con la sombra el sólido capaz. En el caso de Bernini, en mármol blanco. En el caso de Rosso, la cabeza está hecha de escayola y cera. En el caso de González, fundida en bronce. Excavar con la sombra el sólido, ¿escultura?, ¿arquitectura? Y es que arquitectura y escultura tienen muchos mecanismos comunes.

El escultor, escribía Oteiza, “vacía, excava, penetra”. De fuera a dentro.

El arquitecto, escribo yo, genera, crea, construye, de dentro a fuera.

En las arquitecturas más primitivas ya encontramos esta pulsación. ¿No es la cueva, la primera arquitectura encontrada y manipulada por el hombre, una excavación en la roca llena de sombra para poder ser habitada?

Hay una imagen bellísima del fotógrafo Laurent sobre las Termas con Heliocaminus de la Villa Adriana en Tivoli, donde aparecen superpuestos verticalmente dos grandes huecos en el muro. El de abajo se corresponde con otro gran hueco idéntico y alineado de manera que deja ver al fondo el paisaje natural. El de arriba todo lleno de sombra, de oscuridad, dota a esa imagen de un cierto carácter pedagógico que le da capacidad de resumir todo lo que yo querría expresar en este texto.

A SORT OF DISAPPEAR

De la Intuición y la Belleza

Titulé mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con un BUSCAR DENODADAMENTE LA BELLEZA, y tracé sus líneas generales apoyado en la razón, con el escándalo de algunos que entendían, me decían, que la creación artística es más una cuestión de intuición. Como si la razón estuviera reñida con la intuición. Y yo no puedo más que estar de acuerdo con esa apostilla. Y querría con este a modo de respuesta completar y matizar mi parlamento de ingreso en la Academia.

En ese discurso escribí sobre el “soplo de un viento suave”, *SIBILUS AURAE TENUIS*, extraído del *I Libro de los Reyes* para intentar expresar ese algo inefable que la belleza nos aporta por encima de la razón. Porque ese *sibilus aurae tenuis* no aparecía convocado por la razón ni por todas las razones del mundo. Aparecía como *Yahvé* en la Sagrada Escritura, cuando menos lo esperaba el profeta Elías, en un momento inefable. Y es que la belleza, por encima de ser el esplendor de la verdad, *splendor veritatis*, o el *splendor ordinis* o el *splendor formae*, es algo casi imposible de explicar pero fácil de sentir, inefable pero verdadero, como lo era aquel *sibilus aurae tenuis*.

BLAKE

“To see a world in a grain of sand/ and a heaven in a wild flower/ hold infinity in the palm of your hand/ and eternity in an hour”. “Ver un mundo en un grano de arena, y un cielo en una flor salvaje, sostener el infinito en la palma de la mano y la eternidad en una hora”. Esta propuesta maravillosa que nos promete William Blake en su conocido poema, sería imposible de alcanzar con la sola razón. Con sólo la razón no veríamos más que arena, tierra. Sólo cuando aplicamos nuestra intuición, nuestra imaginación, nuestra fantasía, sobre aquel grano de arena es cuando descubrimos allí el mundo entero, y en cada flor silvestre un paraíso, y somos capaces de vivir la eternidad en una hora y sostener en la palma de nuestra mano el infinito. Una

vez más como bien nos enseña la poesía, la conjugación de razón e intuición es lo que hace posible alcanzar la tan deseada belleza.

Es tan evidente que la tan ansiada belleza es inalcanzable con la sola razón que cuando defiendo la razón, el pensamiento, como origen de la belleza en su génesis, alguien podría pensar que sólo a la razón fío el encuentro con la belleza. Nada más lejos de mi pensamiento. Por eso este poema de William Blake, que es el que todos los años recito a mis alumnos al comenzar el curso, me parece más que adecuado para reivindicar la necesidad de soñar para alcanzar esa belleza.

Defiendo la razón tan denostada por algunos, porque la razón está olvidada, y muy especialmente en los tiempos actuales, por muchos que se dicen creadores, y muy especialmente por los arquitectos, que para poner en pie sus caprichos usan como coartada el sentimiento o la intuición. Y porque está bien claro que el hecho creador se origina en las ideas que nacen del pensamiento. Así lo argumenté en mi parlamento. Porque la razón genera las ideas que luego la intuición hará florecer, pero que nunca sostiene las ocurrencias ni los caprichos que aquellos supuestos creadores esgrimen.

Y así, si a un arquitecto se le ocurre un día que su nuevo edificio debe tener forma de ola, va y proyecta y construye un edificio como si de una ola se tratara. Cuando yo era estudiante bien que se nos tildaba, y con razón, de formalistas, si sólo nos guiábamos por la forma.

Todo ello viene a cuento de que aquella defensa que hice y hago de la razón como piedra angular de la creación, nunca significa que yo entienda que la creación pueda ser el resultado de la sola razón. ¿Cómo podría yo pensar que sólo con la razón se puede llegar a la belleza? Estaría loco.

GOYA, CERVANTES, GOETHE

“La fantasía unida con la razón es madre de las artes y origen de las maravillas”, argumenté de la mano de Goya para matizar aquel *El sueño de la razón produce monstruos* del aguafuerte tantas veces ya

citado y que yo transcribía en aquel discurso. ¿Cómo podría yo negar la fantasía, el sentimiento en el hecho creativo?

Y de la misma manera con Cervantes. Si en su precioso prólogo al Quijote nos dice que "su libro es hijo del entendimiento", de la razón traducía yo, unas líneas más abajo nos declara: "El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y contento". Como si la razón de hubiera esfumado y se le hubiera aparecido las musas de la mano de Fray Luis de León.

Y respecto a Goethe, en quien me apoyaba para defender la primacía de la razón, debo reconocer que elegí unas palabras suyas excesivamente parciales. Hoy traigo aquí unas consideraciones precisas de Fernando Saucedo, un buen filósofo mejicano, que reivindica el papel con el que el sentimiento interviene según Goethe en el acto creador: "El intelecto debía tener como contrapeso la intuición", decía Goethe, "la fantasía, el sentimiento y la sensibilidad a riesgo de volverse destructor de la vida". Y sigue. "¿Qué enseñaba Goethe? A poner la totalidad del ser en todos los actos, sin dividir nunca el pensamiento del sentimiento. El sentir y el pensar brotan de la misma fuente, son caras de la misma función. Sentir la ciencia y pensar el arte es un buen camino para pensar la ciencia y sentir el arte".

Creo que este "sentir la ciencia y pensar el arte es un buen camino para pensar la ciencia y sentir el arte", resume muy bien el verdadero espíritu de Goethe. Y el mío con él.

Bien apuntaba Juan Bordes en su preciosa contestación a mi discurso, que "la belleza en grado sumo, la belleza sublime, es un paso de gigante que sólo se consigue con la intuición".

¿Cómo podría yo dudar de que la intuición no es ingrediente imprescindible en el hecho creativo?

¿Cómo podría yo ignorar el aspecto dionisíaco de la creación artística para sólo quedarme con lo apolíneo?

¿Cómo podría yo, volviendo a Vitrubio, dar solo cumplimiento a la *utilitas* y a la *firmitas* por encima del llegar a la *venustas*? Si escribí que la belleza como fin necesita de aquellas dos condiciones anteriores, no era más que para, como Vitrubio, intentar alcanzar ese final feliz de la *venustas*.

LA SUSPENSIÓN DEL TIEMPO: *A SORT OF DESAPPEAR*

Querría traer aquí, para subrayar la defensa de lo indecible en la consecución de la belleza, unos ejemplos del cine que empleé hace tiempo para hablar de la suspensión del tiempo cuando la belleza aparece. Frente a la belleza nos sentimos anonadados, nos quedamos como sin armas, desarmados. Frente a la belleza nos parece que el tiempo se detiene.

American Beauty es una película que hace un novel Sam Mendes, y que es una pieza magistral. En el corazón de la película una escena inolvidable: Wes Benley y Thora Birch hablan de amor en la parte delantera del coche. Fuera una simple bolsa de plástico blanco traída y llevada por el aire. Y él le dice tales cosas que lloran ambos y nosotros con ellos, absortos ante la capacidad de poner en pie la belleza con tan poco. Allí desaparece el tiempo y nuestro corazón se deshace en cinco minutos infinitos.

Y todavía más intenso en *Billy Eliot*. Cuando casi al final de la película y tras parecer infructuoso aquel examen que le hacen al niño, la última pregunta de aquella miembro del tribunal que le pregunta ¿por qué danza? Y, ¿qué siente cuando danza? Y la respuesta maravillosa del niño cuando tras declarar que siente *electricity* y que se siente como un pájaro, remata con ese *a sort of disappear* capaz de expresar en tan pocas palabras, “una especie de desaparecer”, la intensidad de la belleza. ¡Cómo pudo Stephen Daldry resumir con tanta precisión, con tan breve parlamento, algo tan abstracto como la suspensión del tiempo, algo tan concreto como el tocar la belleza en la creación artística!

MENTIR LITERARIAMENTE NO ES MENTIR

Juan Bordes, que hizo un precioso discurso de contestación al mío, hizo una defensa encendida de la intuición frente a la sola razón, y argumentaba muy bien poniendo en valor la mentira como estrategia:

"Igualmente no estoy de acuerdo con Campo Baeza cuando nos dice perseguir la verdad, apoyándose incluso en palabras de grandes genios. Tampoco entonces le creo, pues al ser él un gran creador ha de comprender que no existe mayor acto creativo que la mentira. Eso lo sabe bien el fabulador de historias y personajes que nunca han existido, pero que al lector le parecen más reales que la vida misma. Basta un buen narrador como Paul Sheerbart en su Glasarchitektur (1914) para edificar en nuestra mente la mentira de una catedral de cristal atravesada por la luz, y cuyas paredes prismáticas despliegan los colores del espectro. Sin embargo, sólo con un "no" que niegue su existencia, se derrumbará en nuestra cabeza el magnífico edificio que fue construyendo su descripción.

Es ayudándose de la mentira que Campo Baeza sabe engañar a nuestra percepción y hacer que un espacio con un número concreto de metros cuadrados lo sintamos como el doble."

Y si Juan Bordes me recomendaba esa estrategia del mentir, no puedo más que darle la razón de la mano de Cervantes que en ese prólogo citado, en boca del "amigo que entró a deshora", recomienda ese mentir con las piadosas mentiras de las citas incontestables. Bien entendido, que el Quijote, como toda la literatura, es todo invención, todo imaginación, todo una mentira, ¡pero qué mentira!

Todavía recuerdo cuando para alabar a Cabrero y a Sota, dos maestros de la arquitectura española moderna, mentí y me inventé una visita de Mies Van der Rohe a Madrid donde, tras contemplar las obras de ambos arquitectos españoles, se deshacía en elogios sobre ellos. Y mis enemigos se deshicieron en diatribas contra mí. Pero, como

toda la buena literatura, aquello que era más que creíble, resultó bien eficaz para poner en valor a aquellos maestros indiscutibles.

Quizás todo lo que estamos hablando se resuelva en la frase donde Plotino hablando de la belleza nos dice: “la belleza sensible es una participación en la belleza inteligible”.

O bien Stefan Zweig en aquel texto que ya citamos: “cuanto más nos esforzamos por profundizar en los misterios del arte y del espíritu, tanto más los admiramos por su inconmensurabilidad. No tengo yo noticias de deleite y satisfacción más grandes que reconocer que también le es dado al hombre crear valores imperecederos, y que eternamente quedamos unidos al eterno mediante nuestro esfuerzo supremo en la tierra mediante el arte”. En definitiva, se trata de conectar con la trascendencia que el arte nos concede.

Y cuando cité a María Zambrano en su paradigmática definición de la poesía como “la palabra acordada con el número”, no añadí que ella nos habla sobre todo de la razón poética como “la razón que trata de penetrar en los ínferos del alma para descubrir lo sagrado que se revela poéticamente” ¿Cómo podría María Zambrano, y yo con ella, olvidarse de la intuición, del corazón, de la sombra para poner en valor la luz?

FINALE

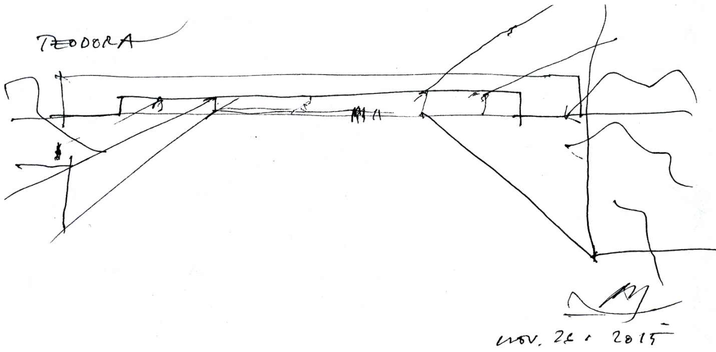
Y para terminar Keats. El hermosísimo final de la Oda a una Urna Griega : “*Beauty is truth, truth is beauty, that is all”* que tantas veces he citado y con el que el texto de ingreso se coronaba, podría parecer a algunos excesivamente restrictivo, al unir de esa manera casi unívoca la belleza a la verdad. Debo reconocer que también aquí, la cita pecaba de parcial. Porque en la misma Oda a una Urna Griega, Keats nos habla con palabras que son de muy otra índole: “sonad pues, caramillos, pero no en el oído, sino más seductores, tocad para el espíritu, y más adelante aquí todo respira pasión sobrehumana que deja el corazón apenado y ahíto, abrasando la frente y la lengua reseca”.

Esas referencias a los aspectos más pasionales del disfrute artístico son una clara manera del poeta de apostar también, como no podía ser menos, por el sentimiento y la intuición y la pasión.

NB

Este es el texto que sirvió de base al Espacio de Reflexión en el pleno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tuvo lugar la semana siguiente a mi discurso de ingreso del 30 de noviembre de 2014. Aquí expuse argumentos complementarios a los de aquel discurso. Si allí se subrayaba la razón como instrumento principal de todo creador, aquí se proponía la intuición como necesario complemento de aquella razón.

SOBRE ARQUITECTOS



EL OJO DEL ARQUITECTO

Javier Callejas. Un arquitecto sin fotógrafo no es nadie

Un buen arquitecto sin un buen fotógrafo no es nada. Los mejores arquitectos son en parte lo que los mejores fotógrafos les han hecho ser y parecer. LUIS BARRAGÁN es Armando Salas Portugal y MIES VAN DER ROHE es Richard Nickel. LE CORBUSIER es Lucien Hervé. NEUTRA es Julius Shulman y RICHARD MEIER es Ezra Stoller.

Cuando la obra de LUIS BARRAGÁN fue fotografiada por ARMANDO SALAS PORTUGAL y luego aquellas fotografías fueron expuestas en el MOMA de Nueva York en 1976, de la mano de EMILIO AMBASZ, fue cuando comenzó el reconocimiento de BARRAGÁN, incluso en su mismísimo México. Tras aquello le fue concedido el premio Pritzker.

RICHARD NICKEL fotografía la obra de MIES VAN DER ROHE de tal manera que sus imágenes son las que permanecen en la memoria de muchos arquitectos. También las de EZRA STOLLER.

Y LE CORBUSIER respira cuando por fin llega LUCIEN HERVÉ a fotografiar sus obras. Era según él, el único fotógrafo con mentalidad de arquitecto. “Tiene alma de arquitecto” decía el maestro.

Cuando EZRA STOLLER fotografía las casas de RICHARD MEIER, nuestro arquitecto era bien consciente de la tremenda capacidad de esas imágenes de comunicar muy bien su nítida arquitectura.

Pues esa capacidad de fascinación de Salas Portugal y de Nickel y de Hervé y de Shulman y de Stoller es la misma con las que nos seducen las imágenes de JAVIER CALLEJAS, que es fotógrafo y arquitecto, como STOLLER. He tenido el privilegio de que pusiera el ojo y la cámara sobre alguna de mis obras con un resultado impecable. La última, la Casa del Infinito en Cádiz que, siendo muy hermosa, él nos la transmite infinitamente bien.

Y es que igual que HOMERO, para llegar como ha llegado hasta nosotros, necesitó que Chapman en 1612 tradujera sus obras al

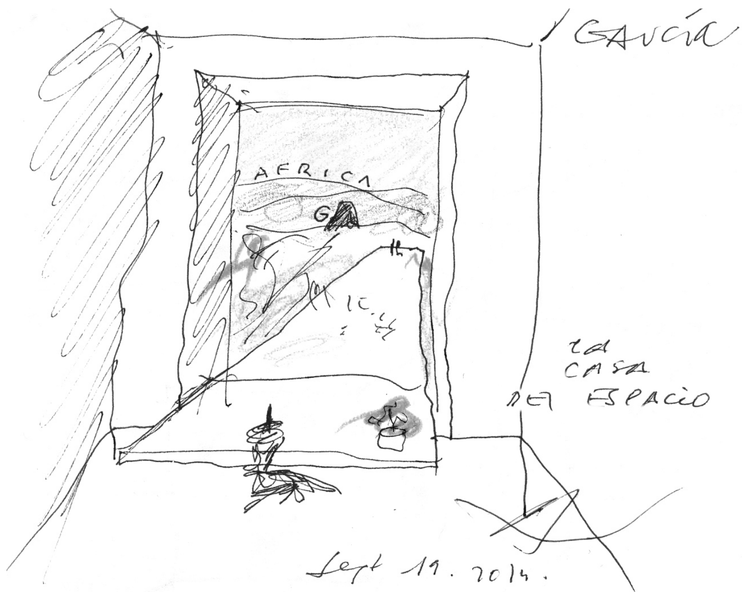
inglés, la mejor arquitectura necesita de los mejores fotógrafos, como JAVIER CALLEJAS, para ser traducida al "inglés" del lenguaje de las imágenes que haga posible su conocimiento y su difusión.

Porque lo de "el buen paño en el arca se vende" que se dice en España, es mentira. El buen paño en el arca se apolilla. La buena arquitectura en el arca también se apolilla. Una buena arquitectura sin fotografiar, sin transmitirse, acaba perdiéndose. Los buenos fotógrafos, como JAVIER CALLEJAS, son imprescindibles para los buenos arquitectos. Lo que queda para siempre en la memoria son las imágenes.

Si un arquitecto hace una arquitectura vulgar y un buen fotógrafo hace que parezca buena, es un hipócrita. Pero si un arquitecto bueno levanta una arquitectura estupenda y luego no la fotografía o la fotografía mal, es un tonto, que es peor.

JAVIER CALLEJAS domina la luz ¡cómo no! En sus imágenes, a veces muy despojadas, la luz es el tema. Él sabe bien que la luz es la protagonista del espacio. Y si para un arquitecto es fundamental la luz cuando atraviesa el espacio y lo tensa, para un fotógrafo el captar ese momento preciso también lo es. El arquitecto atrapa el tiempo con la luz y el fotógrafo lo detiene. Sabemos ambos, arquitectos y fotógrafos que la luz es el material más lujoso con el que trabajamos.

Y si BARRAGÁN es Salas Portugal y MIES es Nickel y LE CORBUSIER es Hervé y MEIER es Ezra Stoller, yo debo decir que soy un poco Suzuki y Alda y Halbe y Malagamba y, sobre todo, JAVIER CALLEJAS.


GARCÍA
AFRICA
GA
La
casa
del espacio
Sept 19. 2014.

DEAR SOU FUJIMOTO

Carta a Sou Fujimoto

“Very dear Fujimoto:

They asked me about a dialogue with you on architecture and I decided to use this letter as a good way to debate with you.

First of all I would like to say how enormously I appreciate your work in any ways. Your work is astonishing and amazing and provokes me a lot. And I think, to astonish, to surprise and to provoke, are necessary conditions architecture must have”.

INTERÉS

Debo confesar que tu obra me INTERESA. Siempre que veo publicadas imágenes de tu obra, me remuevo. Si no fuera así, no tendría sentido este intercambio epistolar. Y aunque en muchos aspectos nuestras obras sean diferentes, su carácter de PROVOCACIÓN me interesa. Como pueden interesarme las obras de Rem Koolhaas.

CRITERIOS

Pienso que nuestros criterios son algo diferentes. Quizás el concepto de ORDEN que tenemos los occidentales, difiere un poco de los criterios de orden orientales. La LÓGICA que busco en mis obras procede de la RAZÓN, para conseguir a través de la VERDAD llegar a la BELLEZA, como proponía Platón. Quizás, seguro, la RAZÓN que yo utilizo difiere de las razones que tú empleas.

ASOMBRO

Creo que los espacios que consigues en los espacios que nos propones como casas, son capaces de despertar nuestro ASOMBRO.

Y SORPRESA y, repito, PROVOCACIÓN. Las tres cualidades no sólo me parecen positivas sino necesarias para la ARQUITECTURA.

Pero si ese ASOMBRO, esa SORPRESA y esa PROVOCACIÓN que yo quiero para mis obras, se consigue a base de una multiplicación innecesaria de las fachadas o de los quiebros sin justificación de las secciones, o de la desmesura de los elementos, entonces deberíamos hablar más despacio.

SUGERENCIA

Observo cuando recorro tus casa, tus obras, como se van concatenando muchas y muy diversas sensaciones espaciales. Quizás tantas que a veces podrían parecer "restos de espacios". Como si cada estancia fuera, con una conocida expresión francesa, una sala de "*pas perdus*".

ASCENSIÓN

Me gustan las escaleras activas que, además de recorrer el espacio en vertical, van conectando esos espacios. Claro que sí. Las dudas me vienen cuando son algo peligrosas o de una excesiva desmesura para habitantes normales. Vuelve a asaltarme la duda de si esto es posible sin problemas, por razón de una mentalidad oriental.

FIRMITAS

Busco, como tú, la BELLEZA capaz de hacer felices a los hombres. Pero esa *VENUSTAS* reclama, según los principios de Vitrubio, una *FIRMITAS* y una *UTILITAS* que quizás son diferentes en nuestras mentalidades. Cuando veo, con admiración, tus construcciones ligeras, etéreas, flotantes, me pregunto a mí mismo acerca de esa solidez constructiva, de esa permanencia en el TIEMPO que pretendo con mis obras.

RAZÓN

Intento transmitir a mis alumnos lo que yo practico: el uso de la RAZÓN como primer instrumento de la Arquitectura. La RAZÓN cuya ausencia lleva a la locura. Aquello que Goya, el pintor español tan admirado en Japón, describió muy bien en sus aguafuertes con el título: *El sueño de la razón produce monstruos*.

Y porque uso y defiendo esa RAZÓN, prefiero los espacios "buscados", resultado de un ejercicio intelectual, antes que los "encontrados", resultados de la casualidad y que, más superficiales, provocan incertidumbre.

PIELES

Me parece bien, y más que bien, el uso de la doble piel en Arquitectura. De uno u otro modo, siempre ha trabajado así la Arquitectura. Una piel exterior y otra interior y, entre medias, la estructura portante. No sólo me interesa sino que en mis últimas obras estoy trabajando con este tema de manera especial.

Pero esta manera de trabajar debe exigir, y así me lo exijo, un máximo RIGOR constructivo y una mayor PRECISIÓN en el control del espacio. Si no, los resultados pueden quedar descontrolados.

OCURRENCIA

(*Witty remark*)

Defiendo cada día con más fuerza la claridad de la IDEA frente a la chispa de la OCURRENCIA. Creo que mucha de la superficialidad de la Arquitectura contemporánea viene del aplauso que los medios conceden a la Arquitectura ocurrente. No toda idea que pasa por nuestra cabeza es válida para la Arquitectura.

La PRECISIÓN y el RIGOR cada vez vienen más a mi cabeza y a mis manos como condiciones indispensables para la Arquitectura. Y cada vez lo exijo más a los demás.

JUGUETES

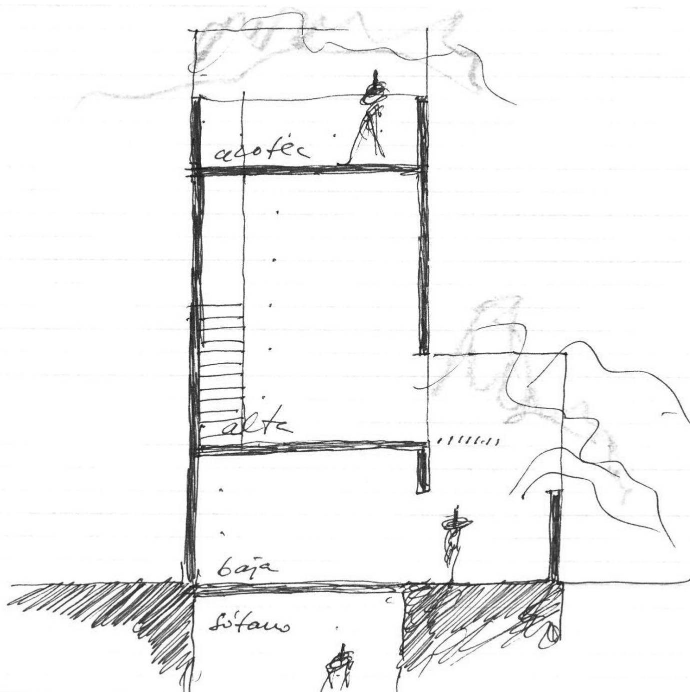
Muchos alumnos conciben ahora la Arquitectura como la construcción de juguetes espaciales más que la de espacios arquitectónicos. Jugar con el espacio no es construir juguetes. En español utilizamos la misma palabra, jugar - *to play*, y juguete - *toy*. Pero claramente es algo muy diferente.

Un compositor contemporáneo puede utilizar un instrumento musical de manera diferente. Pero ni una cacerola es un instrumento musical ni un violín es un instrumento para ser golpeado. La cacerola es para cocinar y el violín para producir la vibración del aire cuando el arco rasga sus cuerdas. Un berrido no es, jamás, un aria. Hacemos Arquitectura para los hombres, no para equilibristas ni para saltarines. Podemos hacer Arquitectura para niños, pero no como niños.

En cualquier caso te reitero mi respeto por tu persona y por tu obra.

Un fuerte y cariñoso abrazo,

Alberto Campo Baeza



NY. 22 dec. 2015

SOBRE DARÍO GAZAPO

Darío Gazapo

Agosto 2012

Se suele decir que no es fácil decir unas palabras sobre alguien a quien queremos y que nos deja inopinadamente. Y he de reconocer que hay tantas y tantas cosas buenas que podría decir sobre Darío Gazapo hoy aquí que voy a intentar, con ayuda de los poetas, decir unas pocas.

1

"Importa mucho, y el todo, una grande y muy determinada determinación de no parar hasta llegar, venga lo que viniere, suceda lo que sucediere, trabájese lo que se trabajare, murmure quien murmurare, siquiera llegue allá, siquiera se muera en el camino o no tenga corazón para los trabajos que hay en él, siquiera se hunda el mundo".

¡Qué bien le cuadraban estas palabras de Santa Teresa! Porque así era Darío: trabajador, constante, tenaz.

2

"Si Garcilaso volviera,
yo sería su escudero;
que buen caballero era.

Mi traje de marinero
se trocaría en guerrera
ante el brillar de su acero;
que buen caballero era.

¡Qué dulce oírle, guerrero,
al borde de su estribera!
En la mano, mi sombrero;
que buen caballero era".

¡Qué bien encajan estos versos de Alberti a cómo era Darío!, batallador, dialogante, generoso, como el Garcilaso aquí sublimado por Rafael Alberti.

3

"Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno".

¡Qué bien describe Antonio Machado el cómo era Darío: atento, cariñoso, bueno, profundamente bueno.

4

Darío tuvo muchas cualidades, y aquí voy a enumerar brevemente sólo unas pocas:

GENEROSIDAD

Nunca aprovechó para nada personal la multitud de relaciones que estableció como Director del Departamento de Proyectos de la ETSAM, por causa de su cargo. Se volcó de tal manera en el Departamento que consiguió que fuera, como escribía Cervantes:

"El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento".

ACIERTO

Todas las iniciativas que tomó para mejorar la docencia del Departamento fueron acertadas. Como la de los MPAA. Como la institución de los profesores mentores. Como todo lo que hizo.

COLABORACIÓN

Supo rodearse de gente estupenda que, a su lado, todavía eran mejores. Desde Mercedes y Blanca hasta Lucía y Covadonga e Ignacio. Todos fueron, fuimos mejores con él. Pero la primera, Conchita.

CÁTEDRA

Nunca medró para llegar a ser Catedrático. Yo no hacía más que insistirle en que se acreditara en la ANECA. Pero él, generoso, pensaba más en el Departamento que en sí mismo. Si antes era Catedrático *in pectore*, ahora ya es Catedrático para siempre.

ARQUITECTO

Era un espléndido arquitecto. Cuando salgo de Cádiz en tren, paso por delante de su Parque de Bomberos, espléndido. Y, como si del Cid Campeador se tratara, Darío está en la Bienal de Venecia de este año, en mi pabellón, con un dibujo precioso, colocado entre los dibujos de Álvaro Siza y de Richard Meier.

PERSONA

Darío era una persona excepcional. Generoso. Siempre cariñoso, siempre conciliador, siempre positivo.

LA BUENA FE

“Y descuidáis lo más importante de la Ley: la justicia, la misericordia y la buena fe!” Cada vez que leo esto, me acuerdo de él. Por su buena fe, la buena fe que caracterizaba a Darío.

FULLAONDO

Era, y presumía de ello, de ser del círculo de Juan Daniel Fullaondo. Al paso de los años la gente de Fullaondo, como él mismo, sigue siendo de lo mejor de la Escuela y de la profesión. Fidelidad.

CONCHITA

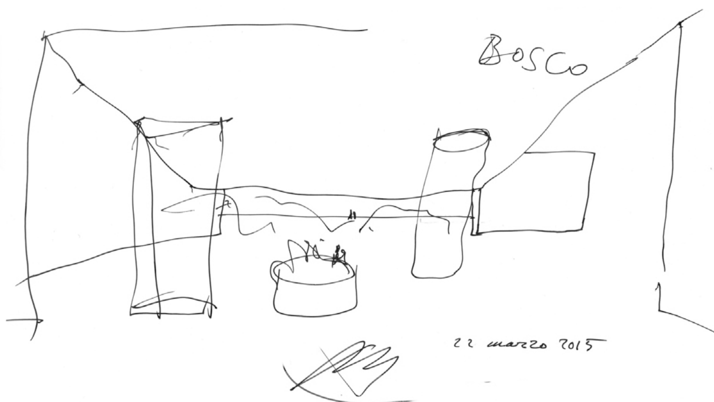
No se concibe a Darío sin Conchita. Concha Lapayese es una persona excepcional, siempre positiva, siempre sonriente, siempre fuerte. Y Manuel, su hijo será un magnífico arquitecto. Apunta ya muy buenas maneras. La entereza de Concha y la serenidad de Manuel.

5

Y, terminaré, una vez más de la mano de los poetas,

“Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar”.

www.gazapolapayese.es


BOSCO
22 marzo 2015

GRACIAS

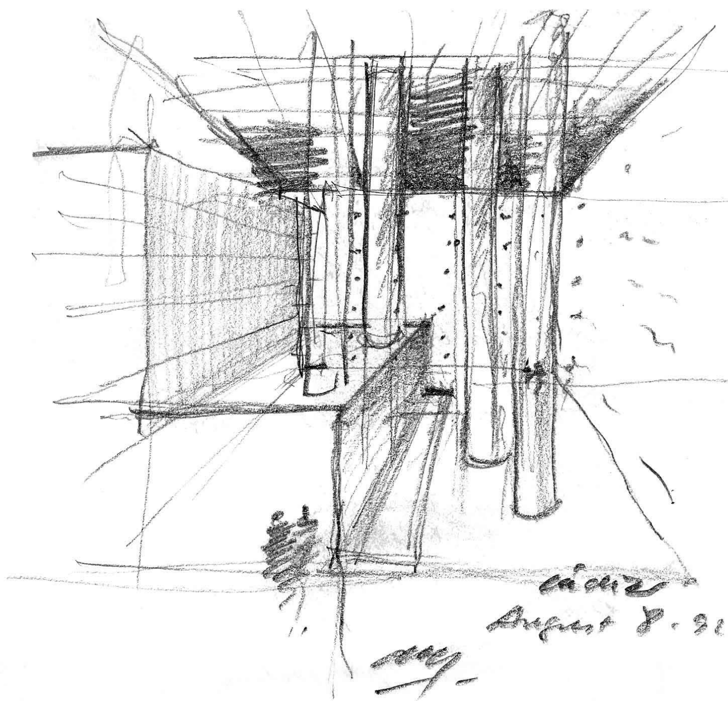
Víctor Martínez Segovia

Víctor Martínez Segovia, ha sido uno de los grandes Ingenieros de Caminos de nuestro país. Mi relación con él fue corta pero intensa. A él le debo el Premio Torroja que nos concedieron en el año 2003 por el edificio de la sede central de Caja Granada en Granada. El Premio Torroja se concede a un edificio en el que junto al arquitecto, haya colaborado un Ingeniero de Caminos. Porque Eduardo Torroja era Ingeniero de Caminos.

Tras ganar en 1992 el concurso para hacer el nuevo edificio de Caja Granada, al que se presentaron más de 2000 arquitectos, tuve la paciencia de esperar 7 años hasta 1999 en que Julio Rodríguez, como nuevo presidente de la institución tras dejar la Presidencia del Banco Hipotecario en Madrid, decidiera contra viento y marea que aquello se debía construir para bien de la Caja y de Granada. Y con él, el barco llegó a buen puerto. Gracias.

En el proyecto la luz y la gravedad, la luz natural y la estructura, lo eran todo. Para aquella travesía estructural llamé una vez más a Andrés Rubio, que es un arquitecto excepcional que colabora siempre en mis estructuras. Tras proyectar la estructura vertical con unas columnas tan grandes como las de la mismísima catedral de Granada, llamamos a Víctor Martínez Segovia por ver de afinar la gran estructura de la cubierta, un entramado con casetones de 6 x 6 metros con 3 metros de profundidad que se apoyaba en aquellas 4 grandes columnas de hormigón armado. Como una gran mesa con cuatro grandes patas. Y ayudados por Víctor Martínez Segovia, ganamos la batalla de la gravedad y la de la luz. Es muy emocionante ver la danza de la luz del sol cuando cada día atraviesa esa hermosa y poderosa estructura. La Reina Sofía, Gorbachov y hasta Felipe González han estado allí. Y Kenneth Frampton que vino desde la Universidad de Columbia de Nueva York, y Steven Holl. Y todos fueron muy generosos en sus elogios. Gracias.

La impresionante imagen de nuestro edificio ha llenado las portadas de las más importantes revistas de arquitectura del mundo. Y después las de los libros. Y en el año 2003, nos dieron el Premio Torroja. ¿Qué más podemos pedir? Mi sino y mi suerte es que siempre he estado rodeado de gentes mucho mejores que yo. En el edificio de Caja Granada, de Víctor Martínez Segovia, un regalo. Gracias.


Cádiz
August 8 · 91

CORAZÓN CON PATAS

En memoria de Antonio Jiménez Torrecillas

Cuando escribí, hace ya tiempo, a raíz de su Centro José Guerrero en Granada, que Antonio Jiménez Torrecillas había proyectado y construido "un trozo de cielo en el cielo de donde nunca querremos ya marcharnos", nunca pensé que Antonio nos iba a dejar tan pronto, para irse al cielo. Él mismo era un cielo.

Intento encontrar palabras para expresar cuánto me duele su marcha y no las encuentro. Antonio era no sólo un pedazo de arquitecto sino que, sobre todo, era una persona excepcional. Siempre alegre, siempre positivo, siempre optimista. Cuando yo era pequeño, mi madre me llamaba "corazón con patas". Antonio sí que era de verdad un "corazón con patas". Tuve la suerte de verle varias veces en Madrid en estos últimos meses y nunca perdió ni un ápice de su permanente sonrisa. Cuando le preguntabas por sus cosas él siempre respondía preguntándote por las tuyas. Siempre pensando en los demás con una generosidad extrema.

No he conocido a un arquitecto más querido por los demás arquitectos, ¡y mira que son quisquillosos los arquitectos! Hablabas de Antonio y todos, todos, enseguida hablaban maravillas de él. Porque era realmente maravilloso.

Eres realmente maravilloso Antonio, y como me estás oyendo, porque sigues estando con nosotros, déjame decirte cuánto te quiero y te admiro. Estoy oyendo tu voz poderosa y tus risas sonoras. Y te veo aquí entre nosotros con tu mirada brillante y tus gestos acogedores y tus abrazos generosos. Y con Elena en tus brazos y Evita al lado. Tú sí que eres un "corazón con patas".

DEL ARTE DE CISORIA

Juan Navarro Baldeweg sobre una pintura de Juan Gris

El lunes 1 de junio de 2015, Juan Navarro Baldeweg nos dio a los académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando una lección magistral sobre la pintura cubista de Juan Gris.

Se fijó especialmente en el tema de las líneas de composición a las que él llamó "líneas de convivencia", que estructuraban la fuertemente analítica pintura cubista de Juan Gris. Y luego, al alimón con Gris aparecieron Braque y Picasso. El parlamento de Juan Navarro Baldeweg fue precioso y preciso y fuente de un verdadero disfrute intelectual.

El lunes 8 de junio, siguiendo la costumbre de la Academia, tras el pleno semanal, tuvo lugar una sesión de debate sobre el tema planteado la semana anterior, que supuso un acertado contrapunto a la conferencia primera.

Aquí Juan Navarro Baldeweg volvió acertadamente a insistir sobre esas líneas de convivencia que ahora llamó "líneas colindantes" que según él acababan siendo como trazados de mapas del mundo que nos rodea. Líneas que conformaban la estructura espacial de la pintura de Juan Gris.

Yo me había propuesto estar este primer año de Académico sin hablar, cosa nada fácil. Callar un tiempo largo para no hacerme notar, y sobre todo escuchar. Se aprende mucho escuchando, y más a un grupo de personas excepcionales como son los académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aunque alguno, alguna vez, saque los pies del plato.

Pero callar no es dejar de pensar y de escribir. Y aquella acertada reflexión sobre esas líneas activas de la pintura de Gris, de Braque y de Picasso me llevó a la consideración que hago a mis alumnos de arquitectura sobre ese estructurar espacialmente los proyectos como

si del arte de cisoria se tratara. Que es el arte de cortar la carne por las líneas precisas.

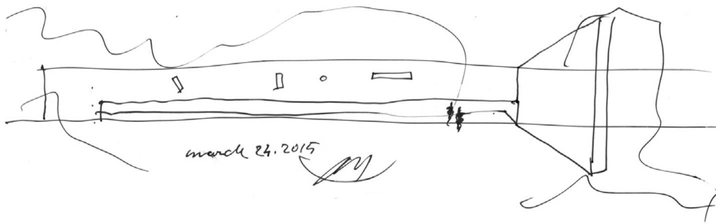
El diccionario define el arte de cisoria como el arte o la habilidad para cortar o trinchar las viandas. Del latín *cisorim*, de *caesus*, participio presente de *caedére*, cortar. En 1766 se publica el *Arte de Cisoria* de Enrique de Villena cuyo manuscrito, de 1423, se conserva en la Biblioteca de El Escorial. El mismo autor que tradujo al castellano por vez primera a Virgilio y a Dante.

Porque este cortar, despiezar bien la carne sólo saben hacerlo los que de verdad saben del arte de cisoria, los buenos carniceros que conocen bien la estructura espacial de la res que deben despiezar.

Mi padre, como cirujano admirable y buen profesor de anatomía que era, conocía muy bien esos cortes, esas líneas de convivencia, o esas líneas colindantes del cuerpo humano y por ende las de los animales. Recuerdo bien cuando un enfermo agradecido le regaló una res completa. Y en vez de asustarse, con gran sentido anatómico-pedagógico la colgó de un clavo fuerte en la cocina de casa y ante los cuatro hijos allí convocados, bisturí en ristre, tras abrirlo en canal, fue despiezando aquel animal, dándonos a sus asombrados hijos una viva lección de anatomía. Bien debía conocer las líneas de convivencia de las partes de aquel todo.

Pues igual Juan Navarro Baldeweg nos dio aquel día otra magistral "lección de anatomía" con aquella guitarra y libro y partitura y paisaje del cuadro cubista de Juan Gris.

Porque los arquitectos deberíamos saber ordenar bien las partes con un buen trazado de las líneas colindantes creando esos mapas de los que Juan nos hablaba. La estructura, lo he repetido mil veces, establece el orden del espacio. En la arquitectura, pero también en la pintura, y en la vida misma.


march 24. 2015

THINKING, TEACHING, BUILDING

La arquitectura de Simon Pendal y Stephen Neille

Entre los gratos descubrimientos que hice en Australia con motivo de mis conferencias en Sidney, Melbourne y Perth, fue encontrarme con unas arquitecturas magníficas hechas por unos arquitectos estupendos. En Perth vi obras de Simon PENDAL y Stephen NEILLE que me parecieron de primer orden. La característica que más llama la atención en sus obras es que en las trazas de casi todas ellas, estos arquitectos se escapan de la ortogonalidad para, angulando sus espacios, conseguir especiales calidades espaciales.

No hace mucho escribí *El cerebro es cuadrado*, con ocasión de un sorprendente descubrimiento de un grupo de científicos del Hospital General de Massachusetts. Habían descubierto que el cerebro humano está hecho de fibras paralelas y perpendiculares que se cruzan entre sí de forma escuadrada. Que el cerebro es cuadrado. Habían descubierto que las conexiones físicas del cerebro humano, que siempre se habían supuesto enmarañadas, tras ser analizadas por estos investigadores con la tecnología más avanzada, eran sorprendentemente simples, ortogonales, escuadradas. Parece que el cableado cerebral está organizado geométricamente según una red ortogonal de comunicaciones, como si del mismísimo trazado de Manhattan se tratara. O como la imagen clásica de un circuito impreso, que eso es lo que son.

Pues Simon Pendal y Stephen Neille han conseguido unos espacios de enorme interés cambiando la clásica ortogonalidad de las plantas. Siempre con toda intención y con brillantes resultados.

Este cambio del uso del ángulo recto por otras angulaciones diversas que en otros es un deseo superficial de cambio sin sentido, se muestra en nuestros arquitectos con un rigor tal que me trae al recuerdo algunos mecanismos formales del barroco de gran eficacia. Como cuando Bernini en la *Scala Regia* y en tantas de sus obras, angula convenientemente sus paredes para lograr el efecto deseado.

Y pasamos a analizar algunas de sus obras.

La *Fremantl House*, una casa con *rich interior* y con *limited horizon*, es un ejercicio perfecto de su filosofía. El exterior se ciñe a la geometría de la ciudad. Pero en el interior buscan la riqueza espacial en la expresión, para lo que casi ninguna habitación tiene todas sus paredes ortogonales. Hasta las de los cuartos de baño. El resultado es un exterior sereno y calmo y un interior con unos espacios que ofrecen unas perspectivas muy interesantes acentuadas convenientemente por la luz.

La *MT Lawley House*, al contrario que la *Fremantl House*, está presidida por la ortogonalidad, tensada por los dos lucernarios del pasillo central. El resultado es una casa muy hermosa. Aparece aquí un tema funcional que luego repetirán insistentemente. La duplicación del *living*. En vez de hacer un gran cuarto de estar, un *square* le llaman ellos, nos proponen dos espacios más pequeños, de escala más íntima.

Parecería entonces que la *Goosberry Hill House* fuera una casa hija de las dos anteriores. Por una parte la zona de noche pertenece al mundo ortogonal. Y en la zona de día las paredes se abren para conseguir espacios espacialmente más ricos. El resultado vuelve a ser de una gran calidad.

En el proyecto del *Ecolodge* la solución es muy inteligente. Una base ligada a la tierra, como si de un podio se tratara, donde las funciones más públicas se desarrollan con gran libertad formal. Sobre ella tres cajas ortogonales de habitaciones. Todo perfecto.

En el proyecto para el *Parliament House Forecourt* es especialmente interesante la decisión de enterrar toda la nueva actuación, creando un a modo de plinto que no sólo no interfiere con el antiguo edificio sino que lo pone más en valor.

La *Mosman House* es un claro ejercicio de ese espacio *in between* tan querido por nuestros arquitectos. Cada pieza, con paredes exteriores anguladas y con las interiores ortogonales, se disponen como

flotando, creando unos espacios intermedios de gran calidad con interesantes fugas y perspectivas.

El proyecto de la *Claremont House* parte de una planta muy ortogonal donde en algún punto, como si del acento en una palabra se tratara, los arquitectos dejan su marca personal. Los paramentos interiores forrados de *playwood* son muy bonitos y dan gran calidez a los espacios. Será éste también un tema recurrente en su arquitectura.

El proyecto de la pequeña *East Fremantl House* es interesante. Su desarrollo en pendiente con escalones internos y con todas las funciones desglosadas se acentúan con el girar de las paredes de los dos extremos en los dormitorios.

La *Carine House* presenta un tema de gran interés: las *alcoves*, espacios profundos ligados a los ventanales que conceden un carácter más masivo, más denso, al espacio.

La *Happy Hans "play haus"* es un proyecto de casa mínimas, versión lineal y versión cuadrada que vuelve a plantear una vez más, como Le Corbusier lo hiciera con *Le cabanon*, la vivienda llevada al límite.

La *Darlington House* toma como tema principal el cerramiento móvil de las fachadas para protegerse del sol y conseguir una mayor privacidad.

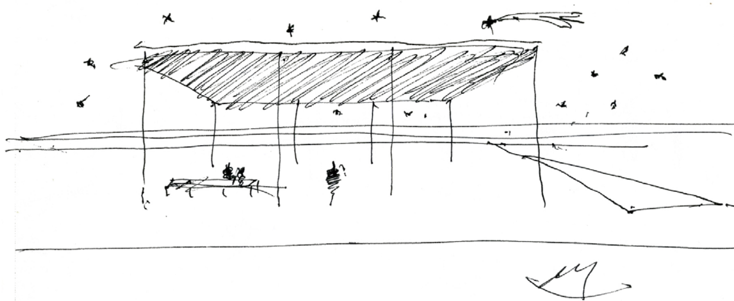
En resumen, un conjunto de proyectos, casi todos ellos de casas, de casas de una excepcional calidad. Todavía recuerdo cuando, hace años, algunos me atacaban porque yo no había hecho más que casi sólo casas. Sigo pensando que no hay arquitecto que merezca la pena que no haya construido una casa que no esté en la Historia de la Arquitectura. Palladio es la Villa Rotonda y Mies es la Farnsworth. Le Corbusier es la Villa Savoye y Libera la Casa Malaparte. Meier es la Smith y Koolhaas la Casa de Burdeos. Pues todas las casas que nuestros arquitectos han construido son estupendas.

En todas ellas aparecen de una u otra manera los dos puntos comunes ya apuntados: la angulación de las paredes y la fragmentación de las funciones. Hay una voluntad clara en todos estos proyectos de

dividir los espacios. Se desglosan todas las funciones y se adjudica un espacio específico a cada una. Y después se conectan en una nueva unidad. Y en este como juego de cajas, se pone el acento en los espacios intermedios, lo que hemos llamado antes espacios *in between*. El resultado es una arquitectura que, además de magnífica es claramente reconocible como de sus autores.

Es también especialmente interesante el modo en que PENDAL y NEILLE presentan su trabajo. El modo en que dan las razones con las que elaboran su arquitectura. Lejos de explicaciones o meramente descriptivas, o muy complicadas, lo explican todo con gran claridad entendiendo que su arquitectura, como si de una mesa se tratara, se apoya en tres patas: el pensamiento, la práctica y la enseñanza. Usando sus palabras, *thinking, practicing and teaching*. Una triada firme frente al torbellino, al *whirlwind* de la arquitectura desordenada que tantos hoy practican. Algo en lo que estoy profundamente de acuerdo con ellos.

Y por si cupiera alguna duda de sus más poéticas intenciones, han elaborado un a modo de CREDO donde vinculan su pretendida Belleza a la memoria, de la mano de T.S.Eliot, a la inmersión con Loos y Sempere, al movimiento, con Kahn y Soane, a la quietud de la mano de Rothko y a la impresión con Barragán. No son malos compañeros de viaje. Yo también viajaría con ellos.



YO ME HARÍA COMUNISTA

La arquitectura de Oscar Niemeyer a partir de sus dibujos

“Si todos los comunistas fueran como Oscar Niemeyer, yo me haría comunista”

El libro de Manel Franco sobre “La Arquitectura de Oscar Niemeyer a partir de sus dibujos” es una verdadera delicia.

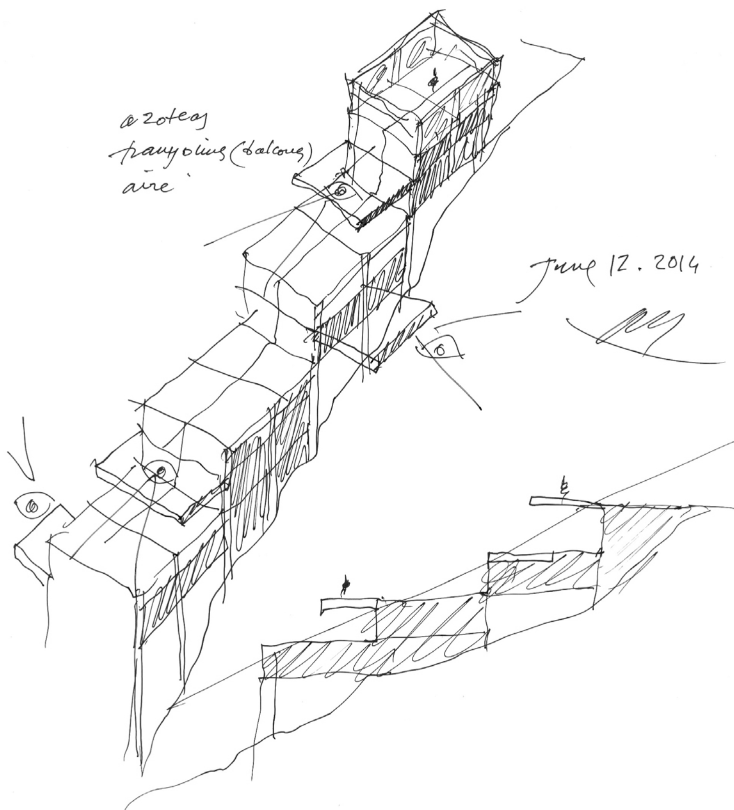
Hay libros que uno recibe y no sabe dónde meterlos. Hay otros libros que, cuando llegan, uno los mete en su librería en la letra correspondiente y ya está. Y hay otros libros, los menos, que permanecen sobre la mesa y que uno lee con atención y que son ocasión de disfrute, como éste de Manel Franco sobre los dibujos de Niemeyer.

A Niemeyer, yo que soy tan cuadriculado, siempre le he tenido especial querencia por su libertad formal y vital. Y también porque murió el mismo año que mi padre con su misma edad, 104 años. Y esa libertad queda patente también en estos dibujos maravillosos que este libro nos muestra.

Con ocasión de su muerte escribí: “Se nos ha ido Oscar Niemeyer. Y a su paso, a mí me gustaría decirle: “¡Bravo Oscar, bravo!” con las palabras con que le animaba Le Corbusier, que son las palabras con las que en España se alaba a los buenos toreros cuando torean bien. Porque algo de muy buen torero, de maestro consagrado tenía nuestro arquitecto. Algo sublime que yo expresaría, metidos ya en símiles taurinos, con un “danza cuando dibuja, baila cuando piensa y templa cuando construye“. Como el mejor de los toreros, como el mejor de los arquitectos. Pues a aquellos dibujos suyos tan expresivos y generosos de líneas curvas que parecían danzar, se correspondía un pensamiento que, lejos de ser lineal y clásico en sus razones, saltaba por encima de ellas en una danza arrebatada. Y luego, cuando construía, lo hacía con absoluta seguridad y certeza, como templando, con la fuerza tremenda de la mejor arquitectura”.

Y en la última página de este libro maravilloso, Manel Franco reproduce unas certeras palabras de Oscar Niemeyer sacadas de su libro *Meu sósia e eu*: "Que mi arquitectura no acepta compromisos, que busca la belleza y la invención, sin caer en pequeños detalles, en la propia estructura, en la que se inserta y se muestra desde el primer trazo". La estructura que establece el orden del espacio. ¿Cómo podríamos no estar más que muy de acuerdo con estas afirmaciones del maestro? Buscar y encontrar la belleza para hacer felices a los hombres. Ésa y no otra debe ser la pretensión de los arquitectos.

Les recomiendo vivamente buscar y encontrar y disfrutar de este libro tanto como yo lo he hecho.


azoteas
(balcony)
aire
June 12. 2014

LA CLAVE DEL ARCO

Arquitectos de Madrid en los setenta y ochenta

La clave de un arco, en arquitectura, es el punto central de esa forma estructural, donde se produce la máxima tensión. Y el término clave ha pasado a otros campos con un significado semejante. Pues la clave de lo que ahora mismo, en los albores de este siglo XXI, está pasando en la arquitectura de Madrid, es aquello que sucedió en los años 70 y 80.

El sólido prestigio del que goza la arquitectura española contemporánea y de manera especial la de Madrid, se fraguó en aquellas dos décadas. Los maestros ya consagrados pusieron en pie sus obras de culminación y empezaron a recibir un reconocimiento internacional bien merecido. Las figuras de las generaciones siguientes construyen en aquel tiempo sus obras más maduras con las que se adentran en el debate internacional. Algunos de los que en aquellos años empezábamos a empezar ya han emergido y son la tercera generación, quizás ahora la más batalladora, a los que afortunadamente empiezan a empujar los novísimos.

En la primera generación, los maestros indiscutibles, Fisac, Sota y Oiza. Y luego Cano Lasso, Carvajal, Fernández Alba, Corrales y Molezún, Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro, Ortiz de Echagüe y Echaide, y ya Moneo.

TRES PUNTOS DE APOYO

Tres significativas publicaciones de aquel periodo van a servir para marcar el territorio de aquella arquitectura de Madrid.

A+U, editada en Tokio en inglés y japonés, publica en marzo de 1978 un número en el que escribo un largo artículo profusamente ilustrado, con el expresivo título de *7 masters of Madrid and 7+7 young architects* donde analizo y propongo las obras y los arquitectos más destacados por entonces en Madrid.

La revista *A+U* es una de las más prestigiosas ventanas de la Arquitectura contemporánea, además de ser una de las revistas mejor diseñadas del mundo.

El número doble de julio-septiembre de 1978 de *Arquitectura BIS*, de Barcelona, con un esquema parecido al de *A+U* y con el sencillo título *Madrid´78* se dedica todo él a la arquitectura producida en Madrid en los 70. En el artículo de Moneo titulado *28 arquitectos no numerarios* se da noticia puntual de todos los arquitectos que por entonces éramos jóvenes, y destacados, y ya ligados a la docencia. Fue un número muy importante para lo que sucedería en Madrid en los años siguientes.

La revista *Arquitectura BIS*, hoy desaparecida, fue el foro de debate arquitectónico de los 70 y 80, y que ejerció una enorme influencia en aquellos años.

El número, también dedicado exclusivamente a Madrid, de una revista inglesa por entonces en alza, *International Architect*, fue decisivo. Editado en Londres en 1983, fue una interesante aventura de Haig Beck, Jackie Cooper y David Dunster que dio un buen espaldarazo a aquellos arquitectos de Madrid. Los ingleses se vinieron a vivir una temporada a Madrid donde además de un buen trabajo de campo, produjeron una pequeña guía de arquitectura de la ciudad que todavía hoy se utiliza.

La revista *International Architect*, que fue un estupendo punto de convergencia para todos los arquitectos del mundo, también desapareció.

Es muy significativo que casi todos los arquitectos jóvenes que aparecían en estas tres importantes publicaciones de los 70 y 80, son hoy catedráticos de la Escuela de Arquitectura de Madrid: Navarro Baldeweg (77), Campo Baeza (86), Casas (87), Linazasoro (88), Capitel (91), Ruiz Cabrero (95), Frechilla (96), y Vicens (96). No es tampoco casual que el que aquel número de *International Architect*, tuviera una introducción de Hernández León, también hoy catedrático y director de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

SÓLIDOS CIMIENTOS

Pero si las revistas fueron testigos puntuales de la Arquitectura de Madrid de los 70 y de los 80, también aparecieron enseguida algunos libros que hicieron más sólida aquella aventura.

Todavía en 1983, escrito por Helge Bofinger, se edita en Berlín: *JUNGE ARCHITEKTEN IN EUROPA* donde, en un muy preciso panorama de los jóvenes arquitectos europeos de entonces, aparecen casi todos los ya citados de Madrid (Navarro Baldeweg, Campo Baeza, Linazasoro y Ruiz Cabrero).

Y ya en 1984, con una estructura similar, edito y escribo en inglés con Charles Poisay el ya mítico *YOUNG SPANISH ARCHITECTURE* con prólogo de Kenneth Frampton. Ahí no sólo se da noticia de aquellos entonces jóvenes de Madrid, sino que ya empiezan a aparecer algunos de los novísimos, de los cuales muchos son hoy profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Y con muchas más razones, el muy difundido *MODERN ARCHITECTURE. A CRITICAL HISTORY* de Kenneth Frampton, editado por *Thames and Hudson* de Londres en 1985 y con numerosas ediciones posteriores en casi todas las lenguas. Ahí se incluyen con amplitud en los textos y en las imágenes la labor de los arquitectos de Madrid de este periodo.

Y, a modo de resumen de todo lo anterior, a finales de los 80, con su ya consolidada editorial *EL CROQUIS*, Fernando Márquez y Richard Levene publican dos completos volúmenes bajo el título *ARQUITECTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA 1975-1990*. Colabora con ellos Antonio Ruiz Barbarín y hay textos interesantes de Tuñón y de Zaera.

Aquellos, hoy catedráticos de Madrid, que aparecían en aquellas revistas, también por supuesto lo hacen puntualmente en todos estos libros.

Y TRES EDIFICIOS

Y si tuviéramos que materializar en obras construidas lo que han sido los 70 y 80 en la arquitectura de Madrid, podríamos hacerlo con tres edificios.

El siempre impresionante Banco de Bilbao, hoy BBVA (1972-1977), de OIZA en el Paseo de la Castellana. Aquel que fuera portada en el número de *Arquitecturas BIS Madrid ´78*, fue la admiración de Frampton en una visita a Madrid por entonces. Fui testigo de sus "*amazing, amazing!*" mientras daba vueltas admirado alrededor del edificio.

El Bankinter (1972-1977) de MONEO, también en la Castellana, como paradigma de un espléndido diálogo con una arquitectura histórica. También ampliamente publicado en aquel *Arquitecturas BIS*. Aún recuerdo los públicos elogios de Cano Lasso al edificio de Moneo.

El Centro de Servicios Sociales de Puerta de Toledo (1986-1988) de Juan NAVARRO BALDEWEG, al que luego se añadió su biblioteca. Fue la primera pieza importante construida por el arquitecto en Madrid, en ese tan acertado proyecto para la cornisa de la ciudad.

Y UN TERREMOTO

En el centro de aquellas dos décadas, tuvieron lugar en Madrid una serie de visitas y conferencias que vistos hoy todavía resultan sorprendentes. En muy poco tiempo pasaron por aquí la mayor parte de los arquitectos que hoy son figuras populares a nivel mundial. Desde un Richard MEIER en pleno apogeo, que llenó a rebosar en marzo de 1979 todas sus actuaciones, hasta Mario BOTTA, que hizo lo mismo. Un Peter EISENMAN veinte años más joven que también arrasó, o un Tadao ANDO que en 1982, en Madrid, dio su primera conferencia y su primera exposición en Europa. O el mismísimo Alvaro SIZA que en aquel 1981 daba su primera conferencia en Madrid. Y Mario Gandelsonas y Vittorio de Feo y Jorge Silvetti hoy decano de Harvard, Raimund Abraham o Emilio Ambasz. Incluso Eduardo CHILLIDA y Antonio LÓPEZ participaron en aquellas actividades. Todo aquello

fue una especie de terremoto cuyo epicentro fue la Escuela de Arquitectura de Madrid, desde la cátedra de Javier Carvajal.

Y DESPUÉS LA CALMA

Quizás la última Bienal de Arquitectura de Venecia del año 2000 no sólo fue importante porque se nos concediera el primer premio al rojo pabellón de España sino porque, sobre todo, se recogían allí gran parte de la cosecha arquitectónica del Madrid de los 70 y los 80. Y si en el centro del pabellón aparecía como homenaje a OIZA su museo para OTEIZA, habría que analizar cómo más de la mitad de los arquitectos de Madrid que allí exponían, eran de la generación de los novísimos que ya habían asomado la cabeza en los ochenta: Ábalos y Herreros, Aparicio, Sancho y Madridejos, Aranguren y Gallegos, Matos y M. Castillo, Nieto y Sobejano, Cánovas y Amann y Maruri, Mansilla y Tuñón, y Zaera. Otra vez textos introductorios de Hernández León, de Ruiz Cabrero y míos. Y ya en esta bienal aparecen los hoy jovencísimos de Madrid que vienen arrasando (Morell, García Abril, Carnicero, Vírseda, Arroyo Alba, Sánchez Vera y del Valle, entre otros).

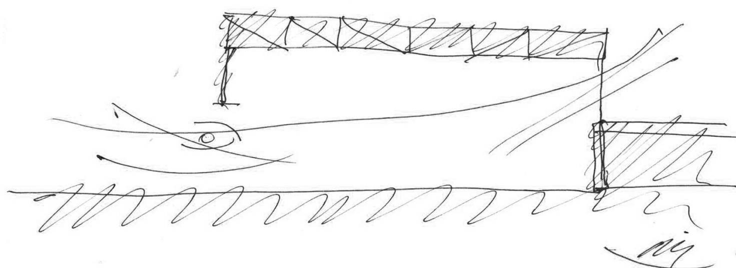
CONCLUSIÓN

Los años 70 y 80 en Madrid, al hilo de los acontecimientos políticos produjeron en lo creativo, lo que se llamó en término populares la movida. En Arquitectura, que es mas lenta, se produjeron unos hechos que hemos tratado de describir de manera sintética. Lo que es indudable es que aquellos arquitectos y aquellas obras que se construyeron en ese periodo son clave de lo que hoy es el indiscutible prestigio de la arquitectura contemporánea en Madrid.

Un magnífico poeta de Madrid, Andrés Trapiello, en su bellísimo poema *La ventana de Keats*, dice:

“que el CANTO es sólo uno,
siempre el mismo,
y que la rama cambia, y cambia el pájaro,
mas no la melodía”

El canto, la letra y la melodía de la arquitectura de Madrid que sonaba en los 70 y los 80, se escucha quizás ahora con más nitidez y fuerza. Con la nitidez que le concede la belleza y con la fuerza que le presta la inteligencia. La belleza inteligente, pertinaz “como esa sombra que es el tiempo”.



April 14. 2014

PALABRAS

Carta a Eduardo Souto de Moura

Querido Eduardo:

Hace un tiempo descubrí que los libros hablan entre sí. Los libros de mi biblioteca, tras pasar tanto tiempo juntos, apretaditos, se dicen cosas entre ellos. He cogido entonces todos los libros que tengo sobre ti, que son muchos, y me he puesto a escucharles. Y estaban diciendo cosas tan estupendas sobre ti, que no voy a transcribirlas aquí para no ponerte colorado. Pero sí sé que las palabras que más han repetido han sido: verdad, orden, esplendor, poesía, trascendencia, radicalidad, calma, y sobre todo, sobre todas, belleza. Y 400 palabras más (el editor me ha pedido 500 palabras). Además los libros colindantes de Sota y de Stirling han dicho, celosos, que ellos también quieren.

Un muy fuerte y muy cariñoso abrazo,

Alberto Campo Baeza

UN DOUX MURMURE

Un prefacio corto. Ivry Serres

Cuando he abierto el blanco libro *ATMOSPHERE/ ABSTRACTION* de Ivry Serres, he pensado que se habían caído algunas palabras de sus limpias páginas, tan vacío estaba. O tan lleno de silencio. Cuando he leído el breve texto, me ha venido a la cabeza la recomendación de Octavio Paz de que la poesía debe ser algo seca, para que arda. Y la arquitectura también, añado yo.

Yo que suelo subrayar todos los libros que me interesan, he pensado que este libro es perfecto porque puedo escribir en sus páginas blancas lo que sus imágenes y sus parcas palabras me evoquen. La primera palabra que escribiré será memoria, que tras dejar caer una m, la e y la i, aparecerá la palabra amor.

Y cuando he empezado a hojear impaciente las silenciosas páginas de este libro maravilloso, se ha levantado un viento suave que era como el *sibilus aurae tenuis* con el que el profeta Elías reconocía la presencia divina, en el capítulo 19 del *I Libro de los Reyes*. Claro que esa caricia de un aire suave, ya latía en el libro anterior de Ivry Serres, *Lumiere et Silence*, luz y silencio, que me llegan con cada una de sus obras construidas: una arquitectura luminosa y silenciosa, esencial, de una belleza inefable, capaz de provocar ese *doux murmure*, que tan bien suena en su lengua francesa.

UN OLIVO EN HONOR DE RICHARD MEIER

De la generosidad de un maestro

Dedicado a Richard Meier.

He terminado la casa Raumplan, mi última obra que me ha hecho dar un paso adelante en mis pensamientos arquitectónicos sin abandonar por ello mis raíces más profundas. Porque en esta mi última obra, la casa Raumplan, hay algo, hay mucho de mi primera obra, la casa Turégano.

Y es entonces cuando pienso que tengo una deuda, y grande, con Richard Meier. Y en su honor hemos plantado un olivo homérico en la casa Raumplan. El maestro tuvo la generosidad de visitar, y elogiar, mi casa Turégano, en una visita a Madrid de hace ya más de 30 años. Nunca le agradeceré suficientemente lo que para mí significó aquel empujón.

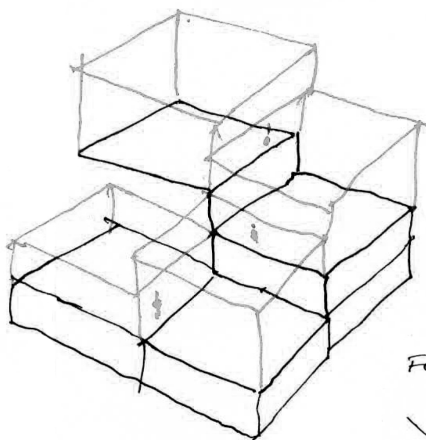
La casa Turégano, partiendo de un sencillo cubo blanco de tres plantas, tenía como tema central la intersección de dos espacios de doble altura desplazados en vertical que se unían a través del espacio intermedio resultando un espacio diagonal que por razón de la luz alta proveniente de un gran ventanal a oeste, se hacía visible. El resultado espacial es muy hermoso. Era la materialización del espacio diagonal. Exteriormente las grandes ventanas estaban enrasadas consiguiendo la tersura de una pretendida cubicidad perfecta.

La casa Raumplan, parte también de un cubo algo mayor que el anterior. Su tema central es la intersección en este caso de tres espacios de doble altura que a su vez van rotando en un movimiento ascendente. Un verdadero *raumplan*. Se obtiene un espacio doblemente diagonal. Lo he descrito expresivamente con un “2+2+2 son mucho más que 6”. La luz proveniente de las ventanas colocadas adecuadamente va subrayando la operación general. El resultado es sorprendente. Es, insisto, la materialización del *raumplan*.

Exteriormente se conciben los huecos como excavados en el muro con la mayor profundidad posible, lo que otorga al conjunto una enorme fuerza. En los huecos que aparecen en las azoteas se llega a convertir el alféizar en mesa y se da la misma profundidad a dinteles y jambas, potenciándose aún más el efecto murario. Por esos huecos profundos y abiertos entra el sol y el viento y las nubes y los pájaros. Y, enmarcada, la cornisa oeste de la ciudad de Madrid.

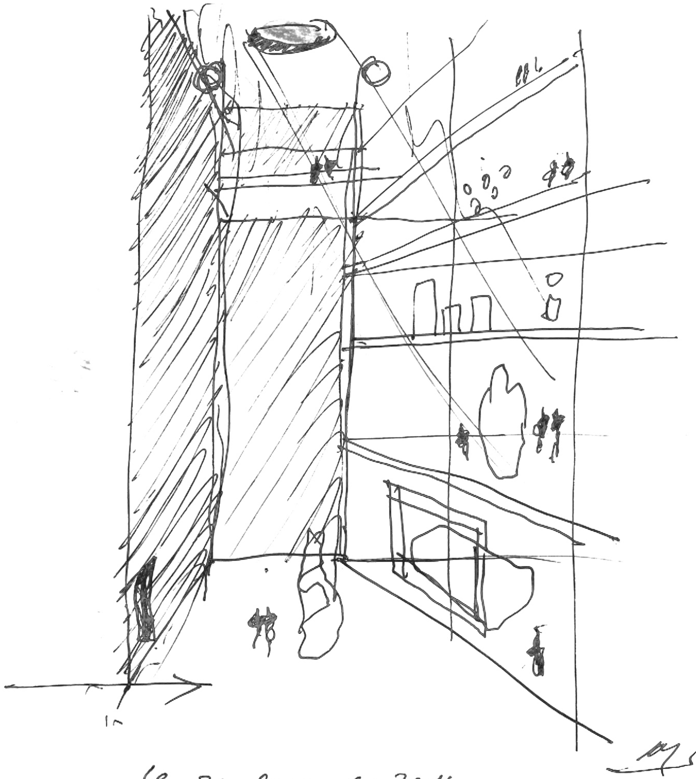
Porque en esta casa, desde el primer momento, ha sido clave la visión enmarcada de un Madrid que se ofrece ante nosotros con toda su hermosura. La Casa de Campo en primer término y el fondo con la cornisa oeste de la ciudad, desde las cuatro nuevas torres hasta el Palacio Real. Y si en todas y cada una de las ventanas se enmarca de manera distinta esa visión, todavía más en los huecos profundos de las azoteas.

En ambas casas, la casa Turégano y la casa Raumplan, es reconocible, quizás con más contención, algo o mucho del espíritu de Richard Meier a quien ahora, en justicia, quiero dedicarle esta mi última casa. Escribí un texto sobre el maestro comparándole con Ulises en su viaje de vuelta a Ítaca hasta volver a encontrarse con Penélope. Por eso, en memoria del maestro, Richard Meier, hemos plantado un olivo homérico a los pies de esta casa Raumplan. En un futuro no muy lejano, le podremos mandar las aceitunas, el fruto de ese olivo, al maestro.



Feb. 17. 2013

SOBRE OBRAS DE ARQUITECTURA



NOLI ME TANGERE

Alvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos. El nuevo Atrio de la Alhambra

Con ocasión del proyecto del nuevo ingreso a la Alhambra, de Alvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos.

Tras estudiar muy detenidamente y disfrutar de la hermosísima solución de Alvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos para el Atrio, la nueva puerta de la Alhambra, venía a mi memoria un precioso cuadro de Fra Angelico titulado *NOLI ME TANGERE*. Representa la escena de Cristo resucitado delante del sepulcro donde, apareciéndose a María Magdalena, le dice *noli me tangere* de manera que ella no llega a tocarle. Como lo hace el nuevo edificio del Atrio con la Alhambra.

Al volver a ver todos los cuadros que representan esa escena, el *Noli me tangere* de Giotto, Ducio, Boticelli, Andrea del Sarto, Durero, Tiziano, Bronzino hasta el Corregio del Museo del Prado. En todos, o mejor dicho en ninguno, la Magdalena toca a Cristo. Como lo hace el nuevo edificio del Atrio con la Alhambra.

Nuestros arquitectos, Alvaro Siza Vieira, uno de los mejores arquitectos del mundo, y Juan Domingo Santos, uno de los mejores arquitectos españoles, han optado por hacer aquí una arquitectura callada y silenciosa que, en vez de erigirse en protagonista, acompaña sin tocarla a la Alhambra. Como lo hace la Magdalena con Cristo en los cuadros de los pintores citados.

Nuestros arquitectos podrían haber hecho como Machuca cuando concibió y construyó el maravilloso Palacio de Carlos V en la mismísima Alhambra. Un edificio maravilloso aunque ajeno y muy bien cosido. O bien podían haber ido de la mano de Anasagasti en el bellísimo Carmen de Rodríguez-Acosta que, curiosamente tiene un cierto aroma a Siza. Pero ellos han optado ahora, aquí, por el silencio y el fundirse con la tierra. El nuevo edificio aparecerá como un basamento, como un jardín que no sólo pone en valor al conjunto de edificios de la colina roja, sino que, ciñéndose a las curvas de nivel del terreno, por mor de su disposición escalonada y por el color del hormigón

pigmentado con los mismos tonos de la tierra en la que se asienta, se fundirá con ella y casi desaparecerá. Un poco aquello que ya hiciera Álvaro Siza en las piscinas de Leca da Palmeira en Matosinhos en 1966, que se acababan fundiendo con el mar.

Tras analizar detenidamente el proyecto, he dejado pasar un tiempo prudente antes de emitir ningún juicio. Podría haber hecho una defensa *ad hominem* del proyecto de Alvaro Siza y de Juan Domingo Santos porque ya he expresado claramente mi admiración por ambos. Podría haber hecho su defensa, que no la necesitan, en base a la reconocida mundialmente calidad de sus autores, pero prefiero ceñirme a un análisis más académico del proyecto y de su oportunidad.

Con ocasión del Doctorado *Honoris Causa* de Siza por la Universidad Técnica de Lisboa en noviembre de 2010, se me pidió un texto que hice con mucho gusto. Allí escribí que las tres mayores virtudes de Siza eran la de un arquitecto poeta, creador e investigador. Como poeta porque hay que destacar la precisión de esta solución. Como investigador porque éste es el resultado de un proceso muy estudiado. Como creador por la capacidad de este proyecto de trascender, de estar por encima del tiempo. Creo que aquí, en este Atrio de la Alhambra, las tres virtudes se expresan en grado sumo.

Alvaro Siza ha declarado públicamente que “es el proyecto de mi vida” y se nota que se ha dejado en ello el alma. Me recuerda al comentario que Cervantes hace del Quijote en el bellísimo prólogo con que corona su obra: “Sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse”. Parecería que Cervantes prestara sus palabras a Siza, tan ajustadas a su proyecto están. Porque el proyecto del Atrio es el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Y Siza añade “cada proyecto es una oportunidad, pero éste es mítico”. Luego nos enteramos de que el arquitecto ya desde pequeño de la mano de su padre había visitado la Alhambra, y tantas otras veces. A mí me hubiera gustado estar en la visita que hizo con Sáenz de Oiza y Emilio de Santiago.

“Visité Granada de niño. De no tan niño, quizá. A los 18 años o así. No había empezado arquitectura. Una visita a Granada es un sueño

en sí. ¡Allí no es necesario soñar! Están la Alhambra, la Fundación Rodríguez Acosta, las casas-patio, la gente… la alegría de Andalucía que se siente en la calle… como se siente en el sur. Granada es el ambiente humano. Tan fuerte. Tan vivo. (...) Me estoy ocupando de los accesos a la Alhambra con Juan Domingo Santos. Una de las dificultades del proyecto ha sido no tocar los cipreses magníficos al lado del edificio. La expresión del edificio tiene que ver con ellos. (...) En la Alhambra los cipreses son cipreses de bienvenida. Queríamos el edificio horizontal pero desde el principio hablamos de poner motivos aparentemente obvios, como pérgolas o emparrados, porque hay que tener sombra. Así que ahí está todo. Solía decir a los estudiantes que primero mirasen el suelo y luego levantasen la vista. Algo de eso pasa".

Y lo mismo Juan Domingo Santos, a quien desde siempre, a él y a su bellísima arquitectura, profeso una profunda admiración. También él se ha dejado la piel en el proyecto de la Alhambra. Con él visité más de una vez el palacio nazarí donde parece que hubiera vivido. Porque siempre su estupenda arquitectura ha estado impregnada de ese aroma.

Ambos arquitectos, no sólo geniales, sino además con un profundo conocimiento desde hace tanto tiempo y con un cariño absoluto de la Alhambra, se han volcado en este proyecto y han acertado, ¿qué más se puede pedir?

No olvidaré cómo en la Bienal de Venecia de 2012 donde yo participaba de la mano de David Chipperfield, los cuatro muros bien acordados con los que Alvaro Siza tensaba el paisaje allí presente, Venecia, enmarcándolo como sólo la mejor arquitectura es capaz de hacerlo, tenían ya algo de lo que aquí ahora aparece. Aquí, en Granada, está patente esta arquitectura callada capaz de detener el tiempo.

FUNCIÓN

Está muy clara la oportunidad de este proyecto. Funcionalmente el monumento reclamaba y reclama un edificio capaz de organizar y

ordenar la entrada y las necesidades de los más de dos millones y medio de visitantes al año. Se nos dice que son más de 8000 visitantes diarios a los que las inadecuadas y precarias instalaciones actuales son incapaces de servir. El mismo problema que generó las intervenciones en el Louvre de París, en el Metropolitan de Nueva York o en el Museo del Prado de Madrid. El objetivo del proyecto es ofrecer un espacio preparado para acoger al visitante a la altura de este importante patrimonio mundial que se convertirá en el proyecto de futuro de la Alhambra.

Es importante señalar que el proyecto Atrio de la Alhambra no nace *ex novo*. Se trata de una reestructuración de los usos y flujos actuales de visitantes a la entrada al monumento, muy desordenada y caótica, sin la calidad suficiente. De aquí la propuesta del proyecto para reordenar este espacio con una solución arquitectónica integrada en el ámbito patrimonial y paisajístico en el que se sitúa. Un bien incluido en la lista del Patrimonio Mundial por sus valores universales excepcionales que este proyecto reconoce y respeta.

El nuevo conjunto despliega en las diversas piezas con que se va ciñendo al terreno todos los elementos de servicio y las funciones pedidas en el completísimo programa que se daba en las bases del concurso. Desde la demanda turística a la cultural y de gestión administrativa, con espacios para la venta de *tickets*, información y atención al público, un gran vestíbulo de acogida, cafetería-restaurante, la tienda-Alhambra, aseos y oficinas. También cuenta con un área cultural con sala de recepción de visitantes y auditorio bajo un gran jardín de naranjos, bajo el que se ubica un espacioso aparcamiento que ocultará el actual estacionamiento de coches en superficie junto al monumento, de gran impacto visual en el paisaje. El jurado apuntaba, y con razón, que este proyecto destacaba "por su adecuada resolución del programa y por su brillante organización de los recorridos de las visitas".

TOPOGRAFÍA

En su decidida voluntad de no levantar la voz, el conjunto va aprovechando los saltos de cota de manera ejemplar y delicada, ajustándose

a la compleja topografía del terreno. El respeto a los cipreses existentes del que se habla en la memoria da fe de ello. En las maquetas y en las secciones se ve de manera clara cómo la disposición de las partes del nuevo edificio se hace de la mano de la topografía existente sin forzarla. Ciñéndose a la tierra como lo hacen los buenos toreros con el toro. Da la sensación de que el edificio hubiera estado allí desde siempre, tan bien enclavado está. Como un jardín mirador sobre la Alhambra.

MATERIALES Y COLOR

Aciertan los arquitectos al elegir el material, el hormigón, y su color a base de pigmentos, que quiere ser el color de la misma tierra. Muestra a las claras la voluntad de pertenecer a esa misma tierra utilizando el mismo material con el que se construyó la Alhambra pero interpretado en nuestro tiempo. Ese zócalo o podio formado por las nuevas piezas aparece, o mejor todavía, desaparece, fundiéndose con la tierra. Por otra parte, la clara resistencia al tiempo que ofrece el hormigón garantiza la buena conservación de los nuevos elementos. Hormigón rojo tierra para la colina roja.

JARDINES

El proyecto contempla la creación de jardines y paseos previos a la entrada al monumento, consciente de que la relación jardín-arquitectura forma parte del paisaje característico de la Alhambra. La nueva puerta de entrada será un jardín mirador sobre las murallas de la Alhambra con una secuencia de patios de agua y pérgolas de sombra similar a las plataformas abancaladas del Generalife próximo. Para la construcción del jardín se utilizarán los materiales tradicionales de la Alhambra con pérgolas de vegetación, pavimentos de empedrado y ladrillo, suelos de tierra compactada (alpañata), patios con albercas de agua y arbolado autóctono como cipreses, cercis, naranjos y moreras. La plaza que separa el edificio de la entrada al monumento es un espacio arbolado y con agua que recuerda la plaza de los Aljibes junto a la Alcazaba y los Palacios Nazaríes.

PLANTAS

Una vez más, como en la mayoría de las obras de la arquitectura de Alvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos, las plantas son impecables. En este caso se ciñen al terreno no sólo en sección sino en sus planos horizontales con un movimiento ritmado que se asimila a una danza con las plantas de la misma Alhambra, a través de articulaciones de volúmenes y patios, de relaciones entre el interior y el exterior en una secuencia continuada de escalas y proporciones muy acertadas. Cuando se ven las plantas del proyecto se entiende con claridad que pertenecen, en su escala y en su movimiento, en su ritmo, a las plantas de la Alhambra. Cuando se ve la maqueta general desde lo alto, parece que esas piezas hubieran estado allí desde siempre.

CIRCULACIONES Y TRÁNSITOS

Si estudiamos detenidamente las entradas y los recorridos y las llegadas, las circulaciones y los tránsitos, son no sólo impecables sino también emocionantes. Con sus compresiones y dilataciones, con su sombra rota por la mágica luz que por allí discurre, en una *promenade architecturale* como pregonaba Le Corbusier, que aquí se cumple con puntualidad.

Yo me atrevería a decir que este Atrio introduce al visitante en la Alhambra como los Propileos lo hacen con los templos de la Acrópolis de Atenas. Recuerdo mi última visita a la Acrópolis guiado por la sabia mano de Tasos Tanoulas a través de esos Propileos que él sigue reconstruyendo. Seguro que a él, arquitecto conservador de la Acrópolis, le gustaría esta nueva Puerta de la Alhambra. Como lo hacen los pavimentos preciosos de Pikionis.

RECONOCIMIENTO

No es habitual que un proyecto todavía sin empezar a construir, sea expuesto y reconocido en todo el mundo. Pues éste ya lo está siendo. El 22 de marzo se abrió una interesante exposición de este Atrio en la

Aedes am Pfefferberg Gallery de Berlín, después fue al Vitra Design Museum en Weil am Rhein, al Nasjonalmuseet-Arkitektur de Oslo, y en el próximo año al Aga Khan Museum de Toronto. También ha sido expuesto en la mismísima Alhambra de Granada. El proyecto ha aparecido ya, siempre con comentarios muy elogiosos, en todos los medios de difusión de arquitectura más importantes del mundo.

EL MARCO

Cuando buscaba el ensayo sobre el marco de Ortega para enmarcar este comentario, me encontré con este texto de Carlos Campa Marcé que hace unos comentarios muy acertados al hilo de ese ensayo, que vienen aquí que ni pintados: "Ortega habla de 'el marco dorado' como el más adecuado a la función propia del objeto y, por ello, el que se ha impuesto a lo largo de la historia. Basa su virtud en la capacidad de generar reflejos y cómo nos cuesta atribuir el reflejo que produce un objeto vidriado o metálico al propio objeto. Es más bien, 'algo entre las cosas, espectro sin materia'. Así, el marco dorado, con su erizamiento de fulgores agudos inserta entre el cuadro y el contorno real una cinta de puro esplendor. Sus reflejos, obrando como menudas dagas irritadas, incesantemente cortan los hilos que, sin quererlo, tendemos entre el cuadro irreal y la realidad circundante". Pues así, con este espíritu es con el que se mueve este Atrio de la Alhambra de Granada.

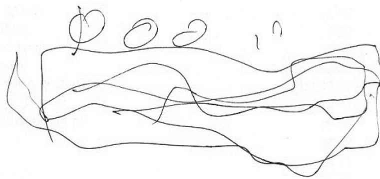
BERNINI

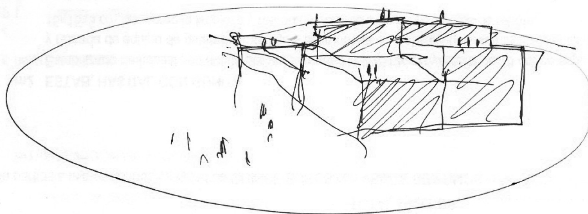
Es bien conocida la historia de Bernini "por ver de hacer el Louvre". Lo contó con pelos y señales Chantelou en una crónica interesantísima donde nos describe cómo Luis XIV le pidió al Papa que le mandara a su arquitecto. Bernini, tras un viaje que se nos relata bien en aquella crónica, hizo un primer proyecto deslumbrante, barroco, muy Bernini, que viéndolo ahora, nos da mucha rabia que no se pusiera en pie. Tras hacer dos soluciones más, menos espectaculares, la aventura quedó en nada. El nuevo edificio lo hizo Perrault que, además de ser buen arquitecto, era hermano del médico del rey. No quisiera ni

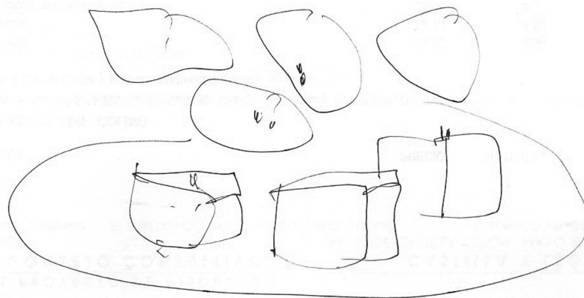
pensar que este proyecto maravilloso del Atrio de la Alhambra fuera sustituido por ningún otro, por ninguna razón.

CONCLUSIÓN

Más que una defensa del Atrio de la Alhambra, este texto quiere ser el reconocimiento público a una obra preciosa de unos arquitectos de primerísimo orden, y a ellos mismos. Una obra que, alejándose de protagonismos inadecuados, opta aquí por el callar. Una arquitectura silenciosa que, además de resolver todos los problemas funcionales, subraya y pone en valor el monumento que es la Alhambra. Que continúa construyendo la Alhambra con sus mismas trazas e interpretando con sensibilidad sus valores arquitectónicos desde nuestro tiempo. La Alhambra existe porque cada época ha intervenido sobre ella de acuerdo al espíritu de su tiempo y conforme a las necesidades y miradas de cada época. Construyendo Granada. ¡Bienvenida sea!







VÉRTIGO

Joao Quintela y Tim Simon. Un pabellón en Lisboa

"Al final la realidad coincidirá con la abstracción absoluta y se cerrará así el círculo entre la nada y el infinito".

John Wheeler

Una vez más una obra construida de Joao Quintela y Tim Simon. Dos arquitectos jóvenes, un portugués y un alemán que, en este ya largo tiempo de crisis, han decidido en vez de quejarse inútilmente, coger el toro por los cuernos. Proyectan y construyen piezas de arquitectura maravillosas capaces de ser autoconstruidas sin dejar por ello de ser de una enorme calidad espacial. En vez de esperar a que les llegue el trabajo, lo inventan. Admirable el proceso y admirable el resultado.

Y si el *Kairos* que levantaron en Lisboa el pasado año sigue en plena ebullición, el *Vértigo* que acaban de levantar, también en Lisboa va por el mismo camino.

La idea central es sencilla y acertada. Se trataba de, utilizando una vieja nave industrial abandonada que ahora es un espacio de escalada, de crear un pabellón que sirviera para todo. Que ahora sirve de recepción y de café pero que puede cambiar en cualquier momento, tan versátil es.

El primer acierto es concebirlo como una caja dentro de otra caja. Una caja nueva, precisa con la precisión de un reloj suizo, dentro de una vieja gran caja existente.

No han caído nuestros arquitectos en la tentación de seguir la moda en cuanto a la actuación en viejas estructuras se trata. Muchos ahora se dedican a resucitar aquel viejo precepto de "la arruga es bella". Y conservan las manchas y las arrugas y las cicatrices de los viejos edificios, y las ponen en valor, sin distinguir lo viejo de lo antiguo, en un nuevo y dudoso manierismo.

Nuestros arquitectos han limpiado y adecentado convenientemente la vieja estructura, y tras dejarla limpia, neutral, han introducido en ella una caja nueva capaz de crear un nuevo orden espacial que se demuestra de gran eficacia, como bien lo transmiten las brillantes imágenes.

Entienden bien que su artefacto es una pieza que tiene valor en sí misma y que a la vez pone en valor el gran espacio abarcante, jugando al juego del cambio de escala. Salvando las distancias, la misma operación que Bernini hiciera con su Baldaquino para dar escala a la desproporcionadamente grande nave de San Pedro en Roma.

Los detalles son elementales pero siempre adecuados. La decisión de dotar de color rojo fuerte a la sencilla madera de pino que va cambiando su tonalidad con la luz del sol, más que ponerla en relación con las construcciones industriales delante junto al río, la sublima y hace que esa simple madera parezca un material lujoso.

Los arquitectos han desplegado una serie de ingeniosos mecanismos arquitectónicos que hacen vibrar al pequeño espacio creado, como si de la mejor arquitectura se tratara, que lo es.

La distinción entre el zócalo estereotómico pesante de hormigón gris y el cuerpo principal compuesto de barras de madera roja que dejan entre ellas más que fisuras, con huecos capaces de darle transparencia a esta parte tectónica del artefacto, funciona perfectamente. La clásica operación de la caja tectónica sobre la caja estereotómica.

La estructura de madera enrasada por dentro para transmitir quietud, se des-enrasa en su exterior para proteger el espacio interior, como si de un erizo se tratara.

La no alineación de las dos puertas, baja y ancha la de entrada y alta y estrecha la de salida, hace visible la entrada en zigzag aprendida de los arquitectos de la Alhambra de Granada. El cambio de la simetría por el equilibrio.

Yo les recomendaría que si van a visitarlo, lo hagan al caer la tarde cuando el sol, al atravesar la jaula roja-naranja, parece encenderla creando una atmósfera *quasi* oriental de una gran belleza.

Al final de su memoria los arquitectos declaran que están dispuestos a que los escaladores puedan escalar su propia estructura. No nos cabe la menor duda. Nada podría ser más lógico para así subir al cielo de la arquitectura.

ALADINO

Álvaro Catalán de Ocón.
Sus últimas obras expuestas en Madrid

Se expone estos días en Madrid, en la galería Machado-Muñoz, la obra más reciente del escultor y diseñador industrial Álvaro Catalán de Ocón. *Rayuela*, una instalación con una alfombra pétrea presidida por una columna y unos taburetes, también de piedra. Y *Totem*, una colección de pequeñas lámparas de metacrilato translúcido y transparente increíbles.

¿Rayuela una alfombra? ¿Tótem una colección de lámparas? Para mí que son la alfombra y las lámparas del mismísimo Aladino, capaces de fascinarnos de maravillosas que son.

Sobre la alfombra de piedras preciosas, blanco, negro y gris, se alza allí, presidiéndola, una columna brancusiana que con su hermosura hace que el tiempo se detenga. La blanquísima columna, hecha de blanco mármol estatuario de Carrara, impresiona. Y cuando es tocada por la luz adquiere un cierto carácter sagrado.

Nos cuenta su autor que tras levantar la columna, con las sobras, ha elaborado esos asientos capaces de componerse como un damero bendito, que arrejuntados, crean un plano suspendido que al repetir el dibujo de la alfombra, producen un efecto óptico muy eficaz que eleva su belleza a lo sublime. Después hemos sabido que cuando trabajaba estas piezas en madera, antes, el proceso era al revés: él hacía los taburetes partiendo de un bloque y con las sobras surgió la idea de la columna.

La columna es como una blanca nube que geométricamente se eleva al cielo como la *columna nubis* de la Biblia. Leemos en el *Éxodo*, capítulo 13. 21-22: “Jehová iba delante de ellos, de día en una columna de nube para guiarlos por el camino. Nunca se apartó del pueblo la columna de nube durante el día”. Pues así, como esa nube de blanco mármol es esa preciosísima columna de Álvaro Catalán de Ocón.

Y las lámparas no son lámparas. Son esculturas hechas con luz, con sólo luz. Lo que algunos arquitectos quisiéramos construir con nuestras obras, este maldito escultor nos lo hace aquí presente con unos diabólicos trazados geométricos que nos hacen levitar.

No es fácil a estas alturas del partido que algo te sorprenda en el mundo del Arte. Y menos si la sorpresa viene de la mano de la serenidad y la calma que transmiten las obras que se nos muestran. Pues en esta mañana donde la canícula de agosto ha cedido un poco, cuando he visitado la exposición de algunas pocas piezas del escultor ¿diseñador industrial? Álvaro Catalán de Ocón en la galería Machado-Muñoz, he quedado rendido.

Pocas piezas de mucha, muchísima intensidad y de una belleza sublime. Sobre la espléndida columna que preside la exposición como si de la custodia de un altar laico se tratara, parece que el *sub umbra alarum tuarum* del salmo 16 estuviera escrito en las paredes. Bajo las alas de Brancusi, claro. Los poliedros de blanco mármol estatuario de Carrara parecen clamar por seguir su ascensión al infinito buscando la belleza. Así me lo confiesa su autor. Su autor, ¿escultor? ¿diseñador industrial?

Muchas veces me he preguntado si Bernini era escultor o arquitecto. Porque si como arquitecto es el maestro universal del barroco, como escultor era sublime. Bernini era arquitecto y escultor.

Y ahora, aquí, me pregunto: ¿Es Álvaro Catalán de Ocón escultor o diseñador industrial? Porque si como diseñador industrial es de primera, como escultor es sublime. Álvaro Catalán de Ocón es escultor y diseñador industrial.

Debo confesar que visitando la exposición he disfrutado enormemente.

Que me ha parecido que sus lámparas maravillosas volaban por el aire.

Que su alfombra voladora nos transportaba a la Historia más universal.

Que su columna, ya no sé si brancusiana o trajana se alzaba hasta perderse en el infinito.

Que sus taburetes ya no eran taburetes sino los tres dedos de la mano de Dios de Rodin que se apoyaban en la tierra.

N.B. Les recomiendo que tras asombrarse ante la hermosura de los taburetes de mármol, vean su versión de bronce, con unos colores y unas texturas casi imposibles, los acaricien y se transporten a otro mundo, al mundo de la creación artística cuyo secreto posee Álvaro Catalán de Ocón.

UNA CASA PARA DAFNE

Carlos Nogueira. Una casa alrededor de un árbol

*Parque de Santo Tirso, Portuga*l

Carlos Nogueira, uno de los más reconocidos artistas contemporáneos de Portugal, ha vuelto a hacer de las suyas. Ha jugado una vez más a hacer de arquitecto.

Bernini, para traducir el mito de Apolo y Dafne, puso en pie una maravillosa escultura donde a Dafne, a la que Apolo intenta atrapar, ya le habían empezado a crecer las ramas en las manos y en los brazos, ya había empezado a convertirse en árbol.

Nogueira se ha atrevido a más, porque aquí Dafne ya es toda árbol y Apolo es todo casa, todo blanca caja en cuyo recinto Dafne ha quedado atrapada para siempre. Hermosísimo.

Si Bernini era un arquitecto magistral que además era genial como escultor, Nogueira es un escultor maravilloso, que también es magnífico como arquitecto.

Ustedes conocen bien el mito de Apolo y Dafne. Nos lo describe de manera sublime Garcilaso de la Vega en su soneto número XIII:

“A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraba;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían.

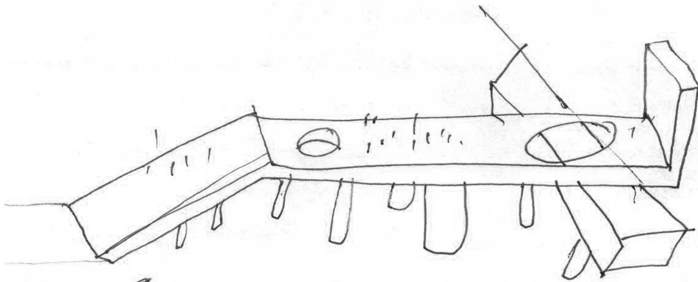
De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban:
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado! ¡oh mal tamaño!
¡Que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón porque lloraba!

Cuando vayan ustedes a ver esa caja blanca maravillosa de Carlos Nogueira en el Parque de Esculturas de Santo Tirso, metan su cabeza dentro y verán que por dentro de la blanca caja siguen brotando las lágrimas de Apolo que siguen haciendo crecer ese bellísimo árbol en que Dafne se ha convertido.

http://www.carlosnogueira.com


August 6 2011.

FOWLER

Maarten Van Severen. Sobre mi pieza de diseño favorita

Me preguntan por mi pieza de diseño favorita y yo no puedo más que responder, que la LOUNGE CHAIR de MAARTEN VAN SEVEREN por mil razones.

Esta pieza cumple fielmente los preceptos de VITRUBIO de la Utilitas, la Firmitas y la Venustas.

UTILITAS

La función, tumbarse plácidamente, la cumple perfectamente. Es asombrosamente cómoda frente a las muchas *chaise longue* que tantos otros diseñadores y arquitectos han ideado. Mucho más confortable que la de Le Corbusier o la de Mies van der Rohe.

Su posición se define en la anatomía clásica como posición *fowler*, y sus tres posibilidades de cambio, la hacen absolutamente cómoda.

FIRMITAS

Está construida con una técnica diabólicamente perfecta. Es una *chaise longue* de exterior que preside mi terraza como única pieza, junto a un limonero y un olivo.

Fabricada en acero inoxidable y de un misterioso material negro, sigue impecable como el primer día. Resiste a todos los movimientos de mi cuerpo sin inmutarse.

VENUSTAS

Es una pieza de una hermosura extraordinaria. Elegantísima en su forma, en sus materiales y en su color.

No hay duda de que su belleza procede de la verdad, de la autenticidad de la pieza.

VALOR

Vale más de lo que cuesta. Tuve la suerte de que me la regalara uno de mis mejores amigos que es un gran arquitecto, Pablo Fernández Lorenzo, lo que todavía hace que valga muchísimo más para mí.

ANATOMÍA

No es una pieza cuya forma se haya decidido desde la propia forma. Recoge lo que en anatomía se denomina como postura *fowler*. Esta pieza es de un rigor absoluto. Sin ornamento alguno, a Adolph Loos le gustaría. Quizás el calificativo que mejor cuadra a esta *chaise longue* es el de anatómica, anatómicamente *fowler*. Es tan perfecta, tan hermosa, tan bien proporcionada como el cuerpo humano para el que está hecha.

ESENCIAL

Es la mejor pieza de todas las diseñadas por Maarten Van Severen. Imagino que debió emplear un tiempo largo, años, en terminarla. Virgilio tardó once años en escribir su *Eneida*. Se ha incluido a veces esta pieza equivocadamente entre el mobiliario minimalista. Pero no es así, jamás, porque lo que es esta pieza es esencial. Como la poesía, que con muy pocas palabras, muy bien colocadas, es capaz de remover nuestro corazón.

TIMELESS

El filósofo español Ortega, discípulo de Heidegger, en su texto *Meditación sobre la Técnica* distingue entre los instrumentos técnicos, como el cuchillo, que se gastan con el uso, y los objetos artísticos, como la partitura, que jamás se desgastan. La pieza de Van Severen

tiene la doble condición, es perfecta técnicamente, indesgastable, y es perfecta artísticamente, eterna.

Es la pieza que a mí me hubiera gustado diseñar. Por eso es mi pieza favorita. Es como a mí me gustaría que fuera mi arquitectura: precisa, avanzada, capaz de permanecer en el tiempo y en la memoria de los hombres: *timeless*.

NEGRAS TORRES NEGRAS

Gilberto L. Rodríguez.
Torres Magma de apartamentos en Monterrey

Ustedes se preguntarán: ¿por qué titular negras torres negras? ¿es que no hay muchas torres negras? Si claro, ya lo sé, pero es que no hay ninguna, y menos dos, tan negras como éstas. Ni tan hermosas. Son más Louis Armstrong que Barack Obama. Más Whitney Houston que Halle Berry.

Porque estas dos torres, a fuer de negras, son hermosísimas. Y juntas producen un efecto aún más contundente.

Aquí, en Monterrey, en la zona de Valle Oriente, en la plaza de la Victoria, frente a la ventana de mi hotel, las he tenido presentes todos los días. Su poderosa imagen no se borrará jamás de mi memoria. Y para colmo, la cena del último día tuvo lugar en las zonas comunes de esas torres que se alojan en el zócalo que, por supuesto, también es negro. Con lo cual las he tenido bien cerca, las he tocado con mis manos.

Las proporciones son adecuadas para verlas siempre bien esbeltas, aunque todavía se acentúe más esta esbeltez en las fachadas más estrechas.

El material es extremadamente sencillo: placas cerámicas grandes rectangulares, negras, colocadas tanto en horizontal como en vertical, según convenga. Alguien podría pensar que son placas de granito negro tratadas al fuego, porque eso parecen. Colocadas como fachada ventilada de manera que al calentarse con el sol tienen un cierto movimiento que impide la rotura. La junta, de silicona negra muy bien realizada, también es negra. También las carpinterías de las ventanas, de aluminio lacado en negro, se funden con el conjunto.

En la fachada la disposición de las ventanas es libre. Libre pero bien pautada, como si fueran notas dentro de un pentagrama. Además la mayoría de los huecos son excavados en la fachada de manera que, siendo sus jambas, alféizares y dinteles también negros, su

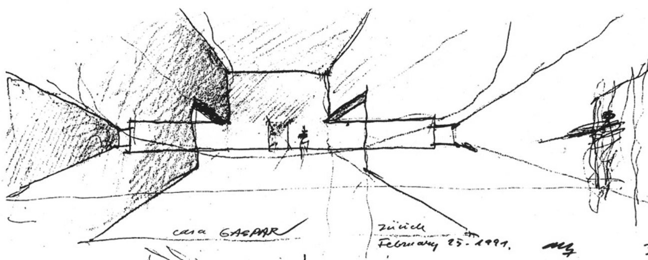
profundidad acentúa aún más el carácter oscuro de las torres. Son oscuras, negras, pero limpias, muy limpias. Son potentes. Ni siquiera el vidrio de los petos de los balcones y terrazas resta fuerza con su mínimo brillo a la contundencia del conjunto.

El zócalo o podio común de las dos torres, desarrollado con los mismos materiales y el mismo lenguaje formal, colabora eficazmente a la unidad de toda la operación. Contiene todos los servicios generales de los apartamentos, como restaurantes y cafeterías y piscinas y gimnasios, que sirven puntualmente a las funciones pedidas.

Las ocho esquinas de las cuatro torres, siempre macizas y bien aristadas, en un trazo continuo de arriba abajo, dan un carácter aún más fuerte al conjunto.

Las plantas son impecables y diversas. Las de un buen arquitecto bien experimentado. Se ofrecen muchos tipos de diferentes tamaños que siempre se resuelven con lógica. Esta libertad de las plantas es la que se refleja en la diversidad de los huecos de fachada, que varían en tamaño y profundidad, siendo muchos de esos huecos terrazas profundas.

La imagen general resultante es de una gran fuerza y rotundidad, dentro de una gran contención formal. *Omit needless words*, reclamaban Strunk y E.B. White para la lengua. Aquí claramente se han utilizado sólo las palabras necesarias, imprescindibles, para lograr una obra hermosísima, una obra maestra.


329
casa GASPAR
Zürich
February 25. 1991.

UNA CASA BUENA, BONITA Y BARATA

Casa Gaspar. Ponga un arquitecto en su vida

Dedicado a Gerardo García Ventosa

¿Está usted pensando en hacerse una casa, en hacerse la casa de sus sueños? ¿Querría que su casa fuera buena, bonita y barata? Llame a un arquitecto, a un buen arquitecto.

Hay alguna gente, insensata, que si pudiera, haría su casa sin arquitecto. Consideran al arquitecto como un mal menor. Son los mismos que se automedican con tal de no ir al médico. Son, pocos, profundamente ignorantes. Se gastan un dineral en farmacia para nada. Y, o finalmente van al médico, o se mueren antes de tiempo.

Un arquitecto es un servidor de la sociedad. Un arquitecto es alguien que busca la belleza a través de la arquitectura, y que a la vez resuelve problemas a la sociedad y que trata de hacer felices a las gentes para las que trabaja.

Yo podría hacerles ahora una defensa de cómo es bueno contratar a un arquitecto, a un buen arquitecto, para que todo les salga bien .Pero he pensado que lo más sencillo será contárselo en primera persona, a través de mi propia experiencia profesional.

Si les digo que la casa más hermosa que he hecho, la mejor, ha sido la casa más barata que he construido, ustedes dirán que exagero. Pues no.

ENCARGO

Me llama un día una buena amiga mía, guapísima, y me dice que si puedo hacerle una casa para ella y su propio, pero que sólo tienen tres millones de pesetas (20.000 euros) y un terreno pequeño. Me pedía una casa con privacidad absoluta en un pequeño pinar, rodeada de casas de familiares, en la provincia de Cádiz.

Yo sólo le pedí a cambio libertad absoluta. Porque sigo pensando que un arquitecto es un poco como un médico. Debe escuchar atentamente al paciente y hacerle todos los análisis necesarios pero, el diagnóstico ha de hacerlo el médico, y el enfermo debe obedecer. Yo al menos es lo que hago como paciente: obedezco ciegamente al médico, y siempre me ha ido muy bien.

QUÉ SE HIZO

La solución fue muy sencilla. Un simple rectángulo de 6 x 18 metros, levantado con muros de carga. Un patio delante de 6 x 18 y otro patio detrás, también de 6 x 18, ambos cerrados con tapias tan altas como la casa.

Ya dentro, dos muros transversales más bajos, a 4 metros de los bordes, para crear a un lado un dormitorio y un baño, y al otro lado un segundo dormitorio y una cocina. Para iluminar el espacio central de 6 x 10 se abren en las cuatro esquinas unos vidrios fijos de 2 x 2 que dan continuidad a ese espacio central con los dos patios. Para circular y ventilar ese espacio central, dos puertas opacas en el centro, marcando el eje principal. Los dos dormitorios y la cocina se iluminan y conectan con sus patios con puertas transparentes. El baño toma la luz a través de un lucernario. Todo en poco más de 100 metros cuadrados.

La casa construida responde a la mejor tradición andaluza: patio delantero de entrada y patio trasero. En cada patio plantados simétricamente dos limoneros lunares. En el patio del fondo una pequeña alberca con agua que da gloria verla y oírla. Porque el sonido del agua también colabora a la belleza de esos espacios. Por fuera la casa aparece completamente cerrada con sólo la puerta al patio delantero.

CON QUÉ SE HIZO

Se levantó todo con muros de carga de ladrillo, que es lo más barato y sencillo para estas dimensiones. El suelo todo con simple solera, bien aislada e impermeabilizada. La cubierta resuelta con un simple

forjado cerámico. El pavimento todo, dentro y fuera, de piedra caliza Capri de Córdoba, pulido y abrillantado. Es un pavimento tan bonito que lo he seguido poniendo en todas mis casas.

Todo se hizo blanco. Las paredes y las tapias encaladas, blancas blanquísimas, conceden a esos espacios una luminosidad maravillosa. Son sencillas hasta las lámparas: unas simples bombillas blancas en las paredes protegidas por encima con un simple vidrio.

QUIÉN LO HIZO

Lo puso en pie en unos plazos razonables Manuel Romero, Conejito, un encargado de obra mayor, sabio y bueno de los que quedan pocos. Como aparejador Diego Corrales que lo hizo muy bien. Porque un aparejador también es necesario, como el médico necesita de la enfermera. Me ayudó también un buen amigo arquitecto de Chiclana, Miguel Vela.

EL LUGAR

Los arquitectos hablamos siempre del *genius loci*, del lugar. Pues esta casa parecía que hubiera estado allí desde siempre. La casa quedó, lo es, muy muy bonita. ¿Qué es lo que tenía de más esta casa que no tuvieran las otras? Porque tanto en el entendimiento del lugar como en los materiales y en los colores y en el tratamiento de la luz, como en la tipología, en el tipo de casa, la casa es una casa tradicional andaluza. De ayer de hoy y de mañana. Pues el secreto es que está hecha por un arquitecto al que no se le da mal el control del espacio, de la luz y de la escala y de las proporciones. Un arquitecto que sabe que para llegar a la *venustas*, a la belleza, es imprescindible antes cumplir con la *utilitas* y con la *firmitas*. Como bien lo proclamaba Vitrubio.

CUÁNTO

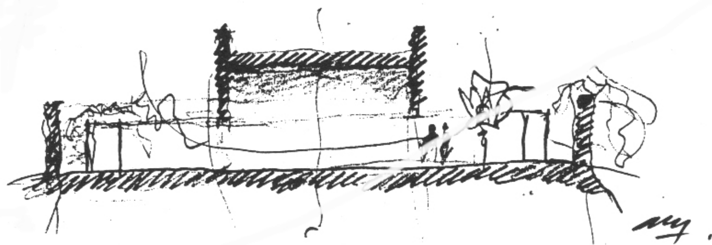
La casa costó lo previsto, 3 millones de pesetas de 1992, 20.000 euros de hoy. Es una casa pequeña, de 100 metros cuadrados, que parece grande. Quedamos todos encantados: propiedad, constructor, aparejador y arquitecto. Tan encantados que al poco tiempo construimos otra casa en la misma línea, la Casa Guerrero, para uno de sus hermanos.

DIFUSIÓN

La casa Gaspar ha aparecido hasta en la sopa. En todos los libros y revistas de arquitectura del mundo, muchas veces en la portada. Claro que gran parte de la culpa la tiene Hisao Suzuki, un fotógrafo excepcional que hizo unas fotos excepcionales. Ya me había hecho antes las fotos de la Casa Turégano, con un resultado estupendo, por lo que no dudé en llamarle para traducir en imágenes el espíritu de la Casa Gaspar. No olvidaré la madrugada en que, todavía todo oscurísimo, estábamos los dos en el patio de atrás de la casa. El había desplegado trípode y cámara y sólo estábamos esperando a la luz, con el objetivo expectante y los limoneros, como yo, asombrados. Poco a poco, muy lentamente, se levantó un claror y nuestro buen fotógrafo empezó a apretar botones cuyos chasquidos resonaban en el silencio absoluto de la madrugada. El resultado es ese conjunto de imágenes bellísimas con una luz misteriosa casi imposible de explicar, donde queda bien traducido el espíritu de esta casa.

CONCLUSIÓN

Creo que a través de estas sencillas líneas y de los dibujos expresivos y de las fotografías maravillosas es fácil entender cómo es posible, con un buen arquitecto, hacerse una casa buena, bonita y barata, que algunos dicen que es la casa más bonita del mundo.



VARIACIONES DE BACH EN LAAYOUNE

Pôle d´enseignement en LAAYOUNE en Marruecos, de los arquitectos Siana, El Kabbaj y Kettani

Fui no hace mucho a dar una conferencia a Casablanca, invitado por Driss Kettani. Para mí Casablanca, desde Cádiz, resultaba muy familiar por mil razones. Di mi conferencia en francés ante no sólo un grupo de jóvenes arquitectos marroquíes y estudiantes de arquitectura de Rabat, sino también con la presencia de algunos arquitectos mayores que me llegaron a emocionar. Era como hablar en mi casa. Desde entonces en mi Estudio, sobre mi ordenador, un pequeño cuadro reza *LA ILAHA ILAH ALA*, que significa: no hay más Dios que Dios.

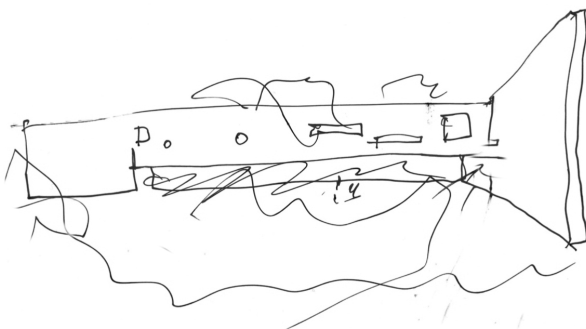
Tras la conferencia pedí a los organizadores que me llevaran a ver alguna obra suya. Y debo confesar que los dos conjuntos universitarios que habían construido, uno en Guelmin y el otro en Taroudant, eran de tal calidad que no pude menos que escribir luego un texto sobre ellos, Siana, El Kabbaj y Kettani, publicado en mi último libro Poetica Architectonica.

Y ahora acaban de terminar un nuevo conjunto universitario, una pequeña ciudad universitaria en Laayoune. Tan bien está que no puedo menos que volver a escribir sobre su arquitectura.

Sobre mi mesa tengo una gran caja de dulces marroquíes de una *boulangerie-patisserie-traiteur* de Casablanca llamada *La Calidad* que son, como su propio nombre indica, de óptima calidad. Y siendo todos los dulces diferentes, tienen algo en común. Como los edificios de Laayoune. Todos diferentes pero con rasgos comunes, la construcción y el color y el aire, que hacen que su conjunción, su orden, sea muy eficaz. Una vez más Laayoune vuelve a ser como una pequeña ciudad con sus calles y sus plazas. Una vez más vuelven a emplear los mecanismos que en Guelmin y en Taroudant fueron tan eficaces. Quizás aquí con más madurez, con más frescura, con más libertad. Los huecos y los elementos para el control de la luz y la sombra tienen variaciones como las tienen las partituras de Bach.

Y las dobles fachadas para traer la sombra adecuada, están tratadas con sabia maestría.

Kettani, Siana y El Kabbaj, son todavía jóvenes y tienen todavía mucho que ofrecernos. Quizás deberían estar ya como profesores en Rabat donde ellos estudiaron, donde podrían transmitir a los futuros arquitectos que es posible levantar una arquitectura contemporánea de primerísima calidad, sin perder por ello las raíces de una civilización que tan buenos frutos arquitectónicos ha dado a lo largo de la Historia.




BOSCO
22 marzo 2015

ALLA RICERCA DELLO SPESSORE PERDUTO

Prólogo al libro *Cavità e limite* de Francesco Iodice

Sobre mi gran mesa blanca, un vaso medio lleno de vino A*sprinio dell´Agro Aversano* y varios libros, las *Meditaciones del emperador Marco Aurelio*, *Amate l´Architettura* de Gio Ponti , la monografía *Iodice architetti 2000 2010* editada por Antonio Carbone, una copia impresa de *Cavità e limite*, y una imagen de una escultura de Henry Moore.

Este libro *Cavità e limite* es un libro de textos donde un arquitecto y docente, Francesco Iodice, habla de arquitectura y explica algunas de las razones por las que pone en pie sus obras. Siempre he defendido que la arquitectura, por encima de las formas con que se nos aparece, es idea que se expresa con la forma. Es idea materializada con medidas que hacen relación al hombre, centro de la arquitectura. Es idea construida. Porque la Historia de la Arquitectura, lejos de ser sólo una Historia de las formas, es básicamente una Historia de las ideas construidas. Con el paso del tiempo las formas se destruyen, pero las ideas permanecen, son eternas.

Y defiende Iodice aquí la arquitectura que llamamos estereotómica, la que está hecha desde la continuidad con la tierra. Henry Moore decía: "*The first hole made through a piece of stone is a revelation*". El primer agujero hecho en un trozo de piedra es una revelación. Y tenía razón. Un arquitecto sabe bien que excavar una piedra, hacer un agujero en una piedra, es la manera de hacer visible la masa de la piedra, su carácter estereotómico. Moore, y Iodice con él, sabía bien que *il cavo* es un mecanismo eficaz para revelar la belleza de la gravedad de la piedra a través de excavar la masa con la sombra para que llegue al fondo la luz.

¿Puede un arquitecto del tercer milenio defender el espesor? ¿Puede un arquitecto contemporáneo defender la arquitectura estereotómica frente a la tectónica? ¿Puede defender hoy un arquitecto la fuerza frente a la ligereza? La respuesta es sí.

El autor se decanta, ya en este tercer milenio, por la defensa de la arquitectura fuerte, densa, estereotómica, para tras su excavación, encontrar allí el espacio de la propia arquitectura, frente a esa otra arquitectura más ligera que resumía Foster en la pregunta que le hacía Fuller: *"How much does your building weigh, Mr. Foster?"* Yo entonces le debería preguntaría a Francesco Iodice aquello de: "*How much does your building weigh, Mr. Iodice?*" Frente a la ligereza de Cavalcanti en su salto *si come colui che leggerissimo* era, la fuerza de Hércules abrazando las columnas.

Afortunadamente no hay una única verdad en arquitectura. Y lo que Francesco Iodice hace en este libro es un análisis claro de la arquitectura para luego tomar partido en una dirección. Arquitectos como Böhm en Alemania, Steiner en Suiza, Lampens en Bélgica, Oiza en España o Moretti en Italia, han hecho una arquitectura fuerte, potente, maravillosa, universal, tanto o más interesante que muchas de las que, mucho menos valiosas, a fuer de ligeras se amparaban bajo el paraguas del Movimiento Moderno.

En este libro, Francesco Iodice, con un carácter marcadamente pedagógico, discurre por el mundo de lo estereotómico y lo tectónico de la mano de Semper y de Frampton y de Aparicio. Y al hilo de arquitecturas históricas que van desde las griegas a las romanas que tanto amamos, hasta las más contemporáneas, va tomando partido por aquellas en las que la continuidad gravitatoria es directa, por las que pertenecen al mundo de lo estereotómico.

Pone Iodice el acento en las arquitecturas excavadas, en las arquitecturas en las que los arquitectos excavamos para introducir en su interior la luz que, al traspasar esos espacios, como lo hace el aire en el instrumento musical, hace vibrar esa luz para que allí suene la arquitectura.

En un momento dado el autor hace de Louis Kahn y su *colonna cava* el protagonista de la parte final del libro. Pero ni es este el primer libro de Iodice ni tampoco el último. Y como bien dice Gio Ponti en su maravilloso libro *Amate L'Architettura*, "*un libro non finisce mai*".

Muchas de las cuidadas imágenes que se nos muestran son muy sugerentes y cargadas de significado: las grutas de Matala en Creta, la termas de Caracalla en Roma, las montañas perforadas de Capadocia en Turquía, o los *sassi* de Matera, nos hablan a las claras de esa “solidificación del aire” con que poéticamente nos define Iodice la arquitectura.

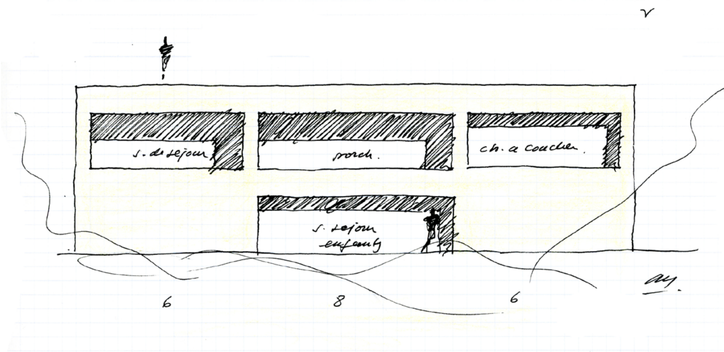
En muchos momentos el texto alcanza una gran calidad literaria y también una gran precisión arquitectónica como cuando nos propone “la reconquista del espesor murario”. O como cuando tras citarnos a Heidegger añade que “el límite hace visible el espacio arquitectónico, lo define, lo materializa”. O como cuando hace diagnósticos tan precisos como “se asiste a la disolución de la obra en su efecto”.

Su propuesta de cómo la cultura griega establece el límite a través de las columnas, de puntos, frente a la cultura romana que establece el límite a través de los muros, de líneas, es muy atractiva. Que aunque pueda parecer una simplificación es una manera clarísima de analizar esos espacios con un sentido profundamente pedagógico. Se nota el fuerte talante docente de Iodice, y a mí me gustaría ser su alumno.

Usa Iodice de una gran claridad tanto en las ideas que nos propone como en las palabras con que las traduce, dando razón de lo que proyecta y construye como arquitecto. Porque la arquitectura debe basarse en la razón. Aquella *adecuatio rei et intellectus* que para definir la verdad proponían los filósofos es en su caso adecuación entre lo pensado y lo construido. Aquello que con tanta universalidad mostró Goya en su grabado *El sueño de la razón produce monstruos*, es más que adecuado cuando de arquitectura se trata. La razón en arquitectura debe estar siempre despierta, bien despierta. Pues esto, las razones más básicas con las que la arquitectura trabaja, son las que Iodice trata de recoger en este libro. Lo que Louis Sullivan expresaba tan bien cuando en 1901 escribía: “No podéis crear sin pensar, y no podéis pensar de verdad sin crear en vuestro pensamiento. Juzgad nuestra arquitectura actual con estos criterios y os sorprenderá su pobreza de pensamiento, su falsedad de expresión, su falta de humanidad”. Y así como las formas pasan, se destruyen, las ideas permanecen, son imperecederas. La Historia de la Arquitectura es una Historia de ideas, de ideas construidas, de formas que materializan y

ponen en pie esas ideas. Porque sin ideas las formas son vacías. Sin ideas, la arquitectura es vana, vacía, pura forma vacía.

Lo que muy bien expresa el gran escultor de Casablanca, Mohamed Fariji: “Es la inmediatez del acto de desocupar un espacio el que lo crea. Es la búsqueda del origen de las cosas y del ser”. Porque tiene claro, y nosotros con él, que el espacio es el tema central de la arquitectura, que es lo que nos recuerda en este libro, una vez más, Francesco Iodice.


s. de sejour
porch.
ch. a coucher.
s. sejour enfants
6
8
6
28 agosto 2010

LA CARICIA Y EL SILENCIO

Una conferencia y una exposición de David Chipperfield en Madrid

El último día de Septiembre de 2015, con ocasión de su exposición en Madrid, David Chipperfield pronunció en la Escuela de Arquitectura de la UPM de Madrid, una conferencia con la que se inauguró el Curso Académico. De la mano de Luis Fernández-Galiano, que hizo su presentación, David Chipperfield pronunció una lección sobria y precisa que fue una verdadera lección magistral, una *Lectio Magistralis*. La sala estaba abarrotada de estudiantes, como nunca, y fue necesario habilitar otros espacios de la Escuela para poder seguir el acto a través de pantallas.

David Chipperfield fue parco en palabras, como su misma arquitectura, y logró transmitir la precisión con que trabaja, el verdadero carácter de investigación de su labor, y la capacidad de trascender de su creación. Que son las características que en su día apunté para Siza, y que en Chipperfield se dan de manera eminente. En definitiva la consecución de la belleza.

Desplegó sólo dos proyectos: *La Galería James Simon* de Berlín y el *Museo Jumex* de Méjico.

La Galería de Berlín es un modelo de cómo una arquitectura contemporánea puede actuar sobre una arquitectura histórica en perfecta continuidad. La nueva construcción, responde a los ritmos y medidas y escala de la anterior, y la abraza y se apoya en ella con la mayor naturalidad y delicadeza. Se diría que la ACARICIA. Con la preciosa actuación crea una verdadera puerta a la isla de los museos que, además de dotarla de todos los servicios necesarios, pone en valor todo el conjunto. Tiene a la vez una enorme fuerza y una gran delicadeza.

El Museo Jumex de Méjico parte de una situación completamente distinta. Rodeado de edificios que luchan por hacerse ver a través de formas exuberantes, Chipperfield opta por el SILENCIO. El edificio alza su volumen poderoso como una mole pétrea de travertino

romano, coronado por una crestería de cuatro dientes de sierra que llevarán al interior una luz maravillosa. Para aligerar el volumen cerrado, libera la planta baja creando un zócalo de sombra. También produce ligeros retranqueos escalonados en la fachada de manera que las líneas de sombra hacen que la escala sea reconocible y que la masa se aligere. Y abre algunos huecos en la fachada para introducir vistas exteriores bien enmarcadas. En definitiva, aplica eficaces mecanismos arquitectónicos para conseguir su fin.

Todo esto, explicado por David Chipperfield en un sobrio discurso, tras las consecuentes introducción y final, también de gran sobriedad, constituyeron, en un momento en que la arquitectura está sufriendo una remoción formal enormemente superficial, una verdadera *Lectio Magistralis*.

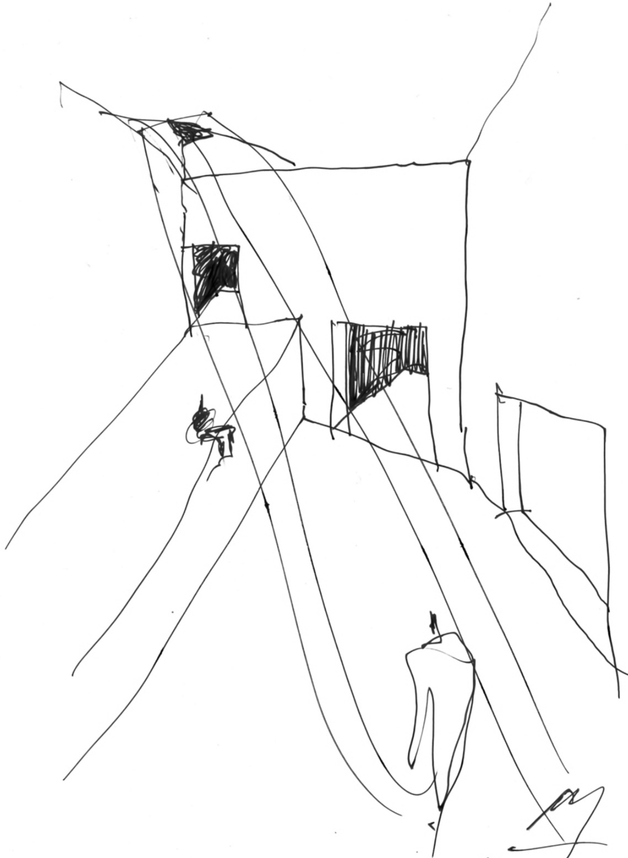
En la exposición, en las salas de la Fundación ICO en la calle Zorrilla, se muestran maquetas, sólo maquetas, en todas las escalas posibles, con un resultado sorprendente. Desde maquetas generales como la de la *Galería James Simon* de Berlin hasta maquetas de gran escala como la del *Museo Jumex* de Méjico, que son los dos proyectos que se explicaron en la conferencia. Para cualquier arquitecto, y más para los estudiantes, el ir entre las maquetas es como pasearse por una ciudad soñada, por un conjunto de edificios que son sueños hechos realidad. El análisis de los proyectos a través de esas maquetas, posibilita el entendimiento de las tres dimensiones de manera simultánea y reproducir el paseo por esos espacios, exteriores e interiores de manera muy ajustada.

Así se reconoce el proceso creador del arquitecto, que en el caso de David Chipperfield, es de un rigor impecable. No es una acumulación de formas sino una colección de ideas construidas, una colección de arquitecturas nacidas de la razón. Porque esa es una de las características de la arquitectura de David Chipperfield, una arquitectura capaz de ser explicada, o con la acertada expresión de A.E. Goldberg, “una arquitectura CONSCIENTE”.

El catálogo, editado por la Fundación ICO con esta ocasión, es magnífico a la vez sobrio, y sintetiza muy bien con el título *ESSENTIALS* las intenciones y los hermosísimos resultados de su autor. Con textos del

mismo Chipperfield, de Fernández-Galiano, de Fulvio Irace y de Rik Nys, nos acerca a las últimas obras de David Chipperfield a través de unas bellísimas imágenes.

Qué bien le sentaría a la arquitectura, la profesión más hermosa del mundo, el que se premiara esta arquitectura con el Pritzker, para ejemplo de tantos arquitectos que trabajan en este nuevo milenio.


16 nov. 2014

LAS LÁGRIMAS DE VAN DER WEYDEN

"Stabat Mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa"

Dedicado a Francisco Calvo Serraller.

"No hay dolor como mi dolor", ni lágrimas como sus lágrimas, las lágrimas de Van der Weyden. Y es que no hay en toda la historia de la pintura, lágrimas como las de los personajes de las pinturas de Rogier Van der Weyden.

Los restauradores del Museo del Prado han restaurado, magistralmente, *El Calvario* de El Escorial, pintado por Rogier Van der Weyden, autor del magnífico *Descendimiento* que está en el mismo museo. Y con ese motivo, el Museo del Prado ha hecho una exposición con ésa y otras obras del maestro flamenco. Y he tenido la suerte de asistir a una visita que para los Académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nos hizo José Juan Pérez Preciado, comisario de la exposición, cuyos conocimientos acerca del pintor holandés son inmensos.

Y estando frente a algunas de esas pinturas, *El Calvario* y *El Descendimiento*, muy cerca de ambos cuadros, descubrimos las asombrosas lágrimas de la Virgen y de otros personajes, que nos hacen llorar a nosotros inmediatamente, de tan reales, o de tan increíbles. "*Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa*" nos dice la Secuencia del *Stabat Mater*. Y bien que nuestro pintor ha traducido esta maravillosa secuencia. Francisco Doña recomienda en su blog, y con razón, leer su texto sobre esa pintura a los sones de Pergolesi. Y yo el mío.

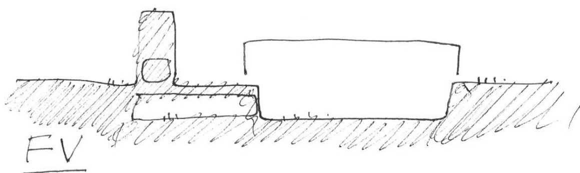
Pero sólo si uno está muy muy cerca se puede descubrir tanto dolor y tanta belleza a la par. Bien es verdad que ahora, a través del primerísimo plano que sólo el ordenador puede darnos, se pueden ver, todavía mejor, esas conmovedoras lágrimas. Hoy he llorado contemplándolas en mi pantalla. Natividad Pulido sugiere llevar una lupa para visitar la muestra sin perderse ni un detalle. Ni una lágrima diría yo.

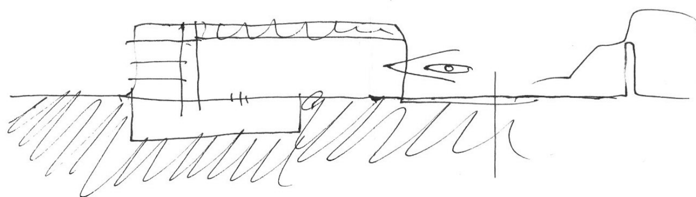
Se nos viene a la cabeza inmediatamente el “No hay dolor como mi dolor” que el *Libro de las Lamentaciones* pone en boca de la Virgen María. ¿Cómo puede un pintor ser capaz de trasladar ese dolor profundo y a la vez sereno a través de unas lágrimas pintadas tan divinamente?

Michael Bockemül, el prestigioso historiador del arte, alemán, escribe sobre Rembrandt diciendo que “convierte la comprensión conceptual del cuadro en su percepción visual”. Pues Van der Weyden hace visibles los sentimientos de profundo dolor en unas lágrimas tan lágrimas que hacen que rompamos a llorar.

He vuelto al Museo del Prado a buscar las lágrimas de los maestros, Velázquez, Goya y Zurbarán, pero no las he encontrado. Y ya puestos, he empezado a buscar lágrimas en la pintura. Y encontré unas lágrimas conmovedoras que corrían por el rostro del ángel que sostiene el cuerpo de Cristo muerto, tras el descendimiento, en la preciosa pintura de Antonello de Messina que bien podría haber conocido nuestro Van der Weyden. Pero, una vez más, como sugería Natividad Pulido, haría falta llevar una lupa. O como hice yo al volver a casa, traer a la pantalla, aumentándolo, el cuadro de Messina. Hasta 7 lágrimas pude contar. Y también las lágrimas del *Miserere mei Domine* de Fernando Gallego de finales del XV, que éste sí que conoció la obra del maestro flamenco.

Pero no hay lágrimas como las lágrimas de nuestro Rogier Van der Weyden. Bendito sea.





9 abril 2014

MARCUS AURELIUS VENI VIDI VICIT

De las *Meditaciones* de Marco Aurelio

Dedicado a Penelope Eades, traductora inefable e infalible.

Sobre mi mesa, varias versiones de las *Meditaciones* de Marco Aurelio. En español, en inglés, en francés, en portugués, en italiano, en griego que es la original, y hasta una última en croata. Cualquiera podría pensar que soy un lingüista o un filósofo, o una rata de biblioteca o alguien con una cultura superlativa. Nada de eso. Soy un simple arquitecto que ama la extraordinaria belleza que el ser humano es capaz de crear. Y hay que reconocer que este texto escrito por Marco Aurelio (121-180 d. C.) es de una hermosura extraordinaria.

Debo confesar que mi encuentro con Marco Aurelio escritor ha sido bien reciente. Claro que como arquitecto bien sabía que la estatua ecuestre de bronce del emperador Marco Aurelio es la que preside ese espacio indecible que es el Campidoglio de Roma creado por Miguel Ángel. Allí Buonarrotti hizo algo más que sólo crear una plaza perfecta: allí haciendo que emergiera visiblemente la esfera del mundo físico, estableció que aquel fuera el centro del mundo, que bien que lo es. Y allí plantó, en el centro del centro, aquella estatua ecuestre.

En uno de mis frecuentes viajes a Nueva York, donde siempre compro en la calle libros que invaden las estanterías de mi apartamento, encontré un libro de bolsillo que, a decir verdad, llamó mi atención por la portada, limpia, blanca y con sólo las letras en negro y en rojo muy bien dispuestas: *Meditations Marcus Aurelius*. Se diría que lo hubiera diseñado el mismísimo Vignelli. Era finales de 2013 y lo compré en Broadway con la 74, una zona siempre llena de mesas con libros en la calle. La edición de bolsillo de *Penguin*, me costó sólo 3 dólares. Cuando le espeté al vendedor “*cheap*”, él me contesto con razón “*inexpensive*”. La traducción de Maxwell Staniforth, como luego se verá, es insuperable.

Ya en casa lo leí de un tirón y, ya con más calma, traduje los pasajes que más llamaron mi atención. El primero aquel en que el emperador dice de su padre que "hacía que nadie a su lado nunca se sintiera inferior". Así de claro, así de rotundo, así de suscribible. Todo el libro es así, una maravilla.

Cuando volví a Madrid lo comenté de manera entusiasmada a los amigos. Supongo que a ustedes les pasa lo mismo cuando leen algo que merece la pena. Entre ellos, Mery Medina del Toro que es la mujer extraordinaria que lleva los libros, los mima, en la librería de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Sabe todo de los libros, como Jakob Mendel, el personaje del cuento de Zweig. Tras mis entusiastas comentarios le pedí que me aconsejara y me consiguiera una versión en español. Ella, tras recordar que el texto de Marco Aurelio era el libro de cabecera de su padre, me indicó y me consiguió la de la editorial *Cátedra*, una traducción hecha por Francisco Cortés Gabaudán. Pero, cuando leí esa versión en español, lo que en mi versión en inglés era sencillo y preciso, se complicaba innecesariamente con muchas más palabras. Tras protestar a mi amiga, ella reconoció que la versión que tenía su padre debía ser la de los clásicos de Gredos. La busqué, la encontré, la compré y cuando la leí, me encontré con los mismos problemas que en la primera. La traducción era de Ramón Bach Pellicer. Y aunque la preciosa introducción de Carlos García Gual anunciara resultados estupendos, una vez más había demasiadas palabras.

Recordare aquí que el original está escrito en griego por aquel culto emperador cuya lengua habitual era el latín. En la Biblioteca Vaticana se conserva una copia, que no el perdido original, en griego. Lo que leemos hoy son todas traducciones a las lenguas romances. De manera que no debería ser tan difícil hacer una buena traducción.

Aunque la tentación inmediata era hacer yo mismo la traducción del inglés de la versión primera que llegó a mis manos, mi pereza y un cierto sentido común me determinaron a no hacerlo. Pero sí, desde entonces, busco versiones diferentes de nuestro libro. Y en menudo lío me he metido.

Me he dedicado a seguir buscando y encontrando más versiones. La ultima ahora mismo. Esta tarde tenía que ver a un amigo en la 82 con Broadway. Allí hay un *Barnes & Noble*. Entré, pregunté al experto que, tras consultar inquisitivamente su ordenador, me dijo que del tal Marcus Aurelius no tenían nada, y menos aquellas *Meditations*. A su pesar llegué hasta las estanterías de Filosofía y allí me encontré con algunas de las versiones que ya tenía y, sobre todo, con dos nuevas. Tras abroncar al experto, volví a casa feliz.

Y luego, al día siguiente fui a *Strand*, ese santuario imprescindible para los que amamos los libros, junto a Union Square en Nueva York. Y allí encontré dos versiones más, diferentes, de nuestro libro. Y para rematar, me acerqué a *Westsider Books* en Broadway, una tienda pequeña repleta de libros de segunda mano, muy cerca de casa, y todavía conseguí otra versión más, la más barata.

¿Comprenden ustedes que yo esté entusiasmado con Marco Aurelio y sus *Meditaciones*? Un amigo mío croata al que contaba todo esto hace unos días, me amenazó con una versión croata que ya me ha llegado. Porque Marco Aurelio anduvo también por aquellas tierras.

Recientemente estuve en Oporto para formar Tribunal de la Tesis Doctoral de Adalberto Dias un buen arquitecto y profesor de la FAUP. Como llegué con tiempo fui a visitar, una vez más, la librería *Lello* con la seguridad de encontrar allí a Marco Aurelio en portugués. Consulté con la experta, a la entrada que, para variar, tras meterse en su ordenador me dijo que no, que no había nada. Con la experiencia anterior fui a las estanterías de Filosofía y Religión donde, tras ver que todo estaba desordenado, efectivamente no había nada de Marco Aurelio ni tampoco de Platón. Afortunadamente al darme la vuelta, apareció frente a mí, en una columna móvil de libros de bolsillo, con el título *Pensamentos*, nuestro Marco Aurelio.

En estos días acabo de conseguir un ejemplar editado por *Círculo de Lectores* en 1998 que es de *Ed. Temas de Hoy* de 1994. Y después, en la Cuesta Moyano de Madrid, he conseguido un *Libro áureo de Marco Aurelio* que es una preciosidad de edición de la que no figura el diseñador. Editado por *Andersen Consulting*, es el ejemplar numerado 1.761 de 2.200 ejemplares impresos en Noviembre de 1996. Se

deduce de la bibliografía que la traducción es la de Aguirre de Cárcer y Díez Fernández que procede de *Ediciones Temas de Hoy* de 1994.

N.B. *TRADUTTORE TRADITORE*

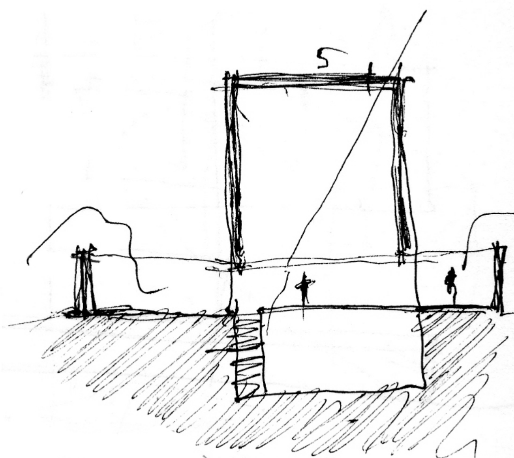
"Sin traducción habitaríamos provincias lindantes con el silencio" decía y con razón George Steiner.

Penelope Eades es una lingüista irlandesa estupenda que desde hace ya un largo tiempo hace la versión inglesa de mis escritos con un inglés que me han alabado más de una vez. El mérito es suyo. Los italianos dicen *traduttore traditore*. Y es que la traducción, la comunicación de la palabra, es un tema verdaderamente importante que hay que hacer con cuidado exquisito.

No es hasta 1612 cuando Chapman traduce a Homero al inglés. Y es tal la conmoción que Keats, muchos años después, le dedica un soneto. Y Cervantes, tras terminar en 1605 el Quijote encarga la primera traducción al inglés a Shelton que curiosamente se publica también en 1612, el mismo año de Homero.

Y ahora, ante esta multitud de traducciones diferentes de nuestro Marco Aurelio, uno se queda perplejo. Y ya he encontrado el texto en griego. Se lo contaré otro día.

http://www.imperivm.org/cont/textos/txt/marco-aurelio_meditaciones.html



decembre le 4
2015.

TRES PATAS PARA UNA MESA

Consejos a un joven arquitecto

Dedicado a Miguel Escrig.

En los últimos tiempos me vienen muchos de los mejores alumnos de arquitectura cuando terminan para consultarme qué hacer con su vida.

Y yo no puedo más que transmitirles lo que yo he hecho, porque no me ha ido mal, y porque creo es suscribible desde la lógica más sencilla: CONSTRUIR + ESCRIBIR + ENSEÑAR, los tres verbos con la misma importancia.

Son como las tres patas que necesita una mesa para ser estable y la vida necesita más estabilidad que una mesa.

CONSTRUIR. Para un arquitecto construir es básico. Construir es materializar las ideas, hacer realidad los sueños. Tras unos estudios de larga duración y de gran intensidad, la consecuencia lógica es construir. No hay mayor satisfacción para un arquitecto que ver levantada una obra que ha concebido con su cabeza y ha desarrollado con sus manos, con sus planos. Es algo parecido a tener un hijo.

ESCRIBIR. Y no digo pensar porque es obvio que para escribir es necesario querer decir algo que antes se ha pensado. El estudiar no se acaba cuando se consigue el título. Es entonces cuando se empieza. Es imprescindible continuar estudiando y reflexionando y plasmando por escrito esos pensamientos en los correspondientes textos.

ENSEÑAR. Es la manera más clara de decirte que no pierdas la relación con la Universidad. Es la manera más directa de mantener la llama encendida. Los cursos, ahora de máster, para acceder a poder hacer la Tesis Doctoral, son más que convenientes. Para después, llegar a enseñar que es la mejor manera de aprender.

Y me dirás que no es fácil en los tiempos que corren el CONSTRUIR algo. Y me dirás que no se te da bien el ESCRIBIR. Y me dirás que no tienes todavía nada que ENSEÑAR. Tienes razón, parte de razón, pero creo que también entiendes bien el sentido de mis palabras.

CONSTRUIR. Para construir debes ser radical, debes tener claro que no te vas a hacer rico, y tienes que intentar que tus proyectos sean ideas construidas.

Radical desde el primer momento. Es fácil que un arquitecto ceda con mil excusas. Muchos lo hacen. Pero se debe y se puede resistir. La razón debe ser el primero y principal instrumento de un arquitecto. Nunca un cirujano haría una operación de corazón entrando por los pies porque así se lo pide el cliente, perdón el enfermo. Pues en arquitectura hay muchos enfermos del corazón que exigen ser operados por los pies. Y muchos arquitectos que ceden. Si te llega el caso, te llegará, niégate o mejor, convéncele.

Nunca llegarás a rico. No conozco a ningún buen arquitecto rico. No acabo de entender a algunos arquitectos, muchos del *star system*, cuando hacen o firman tantísimas obras. Sólo se explica por el ansia de ganar más y más fama, y más y más dinero. Y como bien dice la madre del papa Francisco: “el sudario no tiene bolsillos”. Shakespeare sólo escribió 37 piezas de teatro.

Pero, sobre todo, los proyectos deben ser “ideas construidas”. Lo he repetido tantísimas veces que ahora me resulta obvio. Siempre con la razón como primero y principal instrumento del arquitecto. Ayudado por la imaginación, como bien aconsejaba Goya: “la fantasía unida con la razón es madre de las artes y origen de las maravillas”.

ESCRIBIR. George Steiner en su autobiografía que él titula *Errata*, cuenta cómo su padre le recomendaba que tras leer un texto, si había algo que no entendía, lo leyera en voz alta. Y si todavía se le resistía, que lo copiara por escrito. Tras eso, solía acabar la resistencia. Pues yo aquí te recomiendo algo parecido. Que tras reflexionar sobre un tema de arquitectura que te interese, escribas sobre él. Al escribir es necesario ordenar las ideas y aclararlas para poder expresarse bien. Es un buen ejercicio. Me lo agradecerás. Y si me has hecho caso

y sigues en la Universidad, te convendrá publicar esos textos y te obligarás a ser más riguroso.

ENSEÑAR. Un buen amigo mío dice que la Universidad es un nido de víboras. Yo no te digo que no, sino además que es así en todo el mundo, incluidas las mejores universidades americanas. Pero merece la pena. Si te mueves con libertad, sin adherirte a ninguno de los muchos círculos cerrados, y trabajas con todo ahínco, saldrás adelante. Y bien que merece la pena. Yo lo he hecho así toda mi vida y soy libre y estoy feliz.

Cuando terminé la carrera fui a hablar con Alejandro de la Sota que fue mi primer profesor, y el que más me influyó. Me aconsejó que no volviera a la Universidad hasta pasados 5 años. Yo cumplí puntualmente el consejo pero debo decir que, aunque a mí me vino muy bien, ahora yo recomiendo el no perder ese contacto nunca, desde el primer momento. El perder ese contacto suele acabar en un cierto temor a volver y no dar la talla.

Me volverás a decir que intentas CONSTRUIR algo pero que te resulta imposible. Y me volverás a decir que te da mucha pereza ESCRIBIR. Y me repetirás que no tienes tiempo para volver a la Universidad e intentar ENSEÑAR.

CONSTRUIR. Si no te es fácil conseguir clientes, haz concursos, el eterno recurso de los jóvenes. Yo he construido mis mayores obras tras ganar los correspondientes concursos. Y también alguna de las pequeñas, como la casa Turégano. Claro que para eso, también he perdido muchos otros concursos. Para ganarlos hay que participar.

Escribo este texto en Nueva York un 11 de Agosto de 2014. Y ayer gané mi último concurso: un par de entradas para ver por la noche un *Rey Lear* de Shakespeare en Central Park. Para ello participé en una lotería *online* donde tras perder los dos días anteriores, ayer gané. John Lighton, un magnífico actor mayor americano, hizo un *Rey Lear* impresionante. El esfuerzo mereció la pena. Para ganar hay que participar.

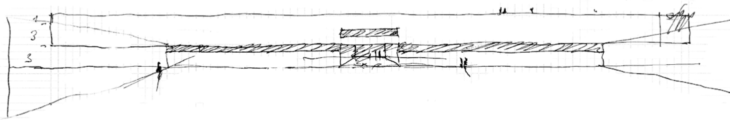
Para construir hay que hacer concursos. Y para ganarlos hay que perderlos.

ESCRIBIR. Si te da mucha pereza escribir, escribe. La pereza es un defecto vencible con el trabajo intenso y continuado. Escribe primero a mano y luego pasa tus escritos a *Word*. En ese paso corregirás muchas cosas. Luego al leerlo impreso, los defectos volverán a saltar a la vista, y vuelta a corregir. Escribir bien es como tocar bien un instrumento musical: es necesario dedicarle muchas horas, y tener bien afinado el instrumento.

ENSEÑAR. Volveré a repetirte aquí los consejos que Julián Marías, un excelente filósofo español, daba al respecto: “saber, saber enseñar y querer enseñar”. Saber, que se traduce en un estudiar mucho, acrecentar siempre los conocimientos, llenar el pozo de la sabiduría. Saber enseñar, que lleva a preparar bien las clases usando todo tipo de estrategias para llegar a todos y a cada uno de los alumnos. Querer enseñar, que es tan sencillo como el dedicar todas las horas que requiera la enseñanza, y más. Es agotador pero muy satisfactorio.

Creo que estos consejos, claros y sencillos, pueden ayudarte. Y también a tus amigos que habiendo estudiado otras materias, se encuentren en parecida situación. A mí me han sido muy útiles y por eso te los transmito. Aunque lo más importante es que, además de todo lo anterior, seas buena persona.

november, 7. 2015



UN LIBRO, UN VINO Y UNA ÓPERA EN NUEVA YORK

Un día redondo en Nueva York

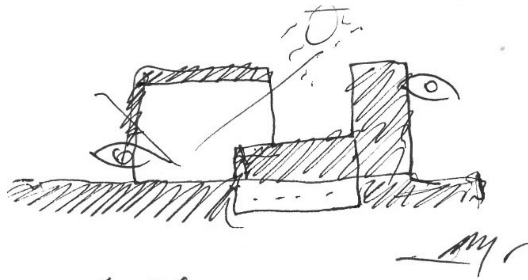
Dedicado a Miguel Quismondo.

El mayor lujo que últimamente me permito en Nueva York es el de comprar en la calle libros maravillosos por muy poco dinero.

El pasado 16 de septiembre, en el *flea market* que ponen cada domingo en *Columbus Avenue*, en el patio de una escuela pública al lado de mi casa, compré una joya por sólo 10 dólares. Un ejemplar forrado en piel, pequeño y muy usado del *Essays. Moral, Economical and Political*, del filósofo empirista inglés Francis Bacon (1561-1626). La edición, fechada en 1818 en Philadelphia, está editada por Robert Desilver and Thomas Town. Una preciosidad. El original de sus 38 ensayos lo publica Bacon en 1612, 206 años antes. Tras regatear al hispánico modo, la negra guapísima me lo dejó en 10 dólares. Luego le dije que ella era *beautiful* y que el libro era *cheap*. Ella sonrió a lo primero y a lo segundo puntualizó que no, que simplemente era *inexpensive*.

En mi apartamento en New York, sobre los enormes árboles que se ven desde mi ventana acaba de pasar un avión que seguro que va "pa" Cádiz. Y las palomas han venido a comer las galletas desgranadas que les suelo dejar en la repisa de la ventana. Sobre mi mesa grande y blanca, además del ordenador, el libro de Bacon empezado a leer, y una copita de *cream* de *Wisdom&Warter*, producido en Jerez y cuya botella cuesta, comprada en Nueva York, todavía menos que el libro. Una vez más, un lujo que vale mucho más de lo que cuesta: leer a Bacon en inglés en Nueva York al arrullo de un vino de Jerez. En la etiqueta del vino, un *Delicate Cream Sherry*, aparecen dibujadas dos lechuzas como símbolo de esa sabiduría que proclama el nombre de la bodega. Quizás debería decir *in vino veritas*. Porque este conjugar Bacon con el cream de Jerez sí que tiene arte y es, además de una muestra de sabiduría, un verdadero lujo, un regalo inmerecido.

Claro que el tercer lujo será el ver esta noche, en vivo y en directo, la opera *Einstein on the beach* de Philip Glass y Robert Wilson, con el montaje original de 1976 y la dirección musical de Michael Riesman, en el *BAM* neoyorquino. Más que un lujo, un regalo. Ya les contaré.



April 18 · 2014

EL JABÓN ROJO LIFEBUOY

El olor de un jabón

Lifebuoy es un jabón rojo con un olor profundo, maravilloso. ¿Cómo puede evocar tantas cosas el olor de una simple pastilla de jabón? Recuerdo aún de pequeño cómo en Cádiz, mi ciudad, mi madre usaba ese jabón para bañarnos. Y ya no se me borrará en la vida ese olor.

El jabón rojo Lifebuoy está fabricado en la India, en Bombay por *Hindustan Lever Ltd*. Por los ingleses. Está compuesto según reza la caja por *Sodium Palmitate and Cocoate or Palm Kernelate types. Aqua, mixed Cresols, Tetra Sodium EHDP, Tetrasodium EDTA*, perfume y color. Con tanto ingrediente exótico, ya puede ser bueno, que lo es.

El olor del jabón rojo *Lifebuoy* es magnífico e inolvidable. A mí me trae al recuerdo una infancia feliz y yo no me quedo a gusto hasta que, por la mañana muy temprano, no termino de ducharme con ese jabón.

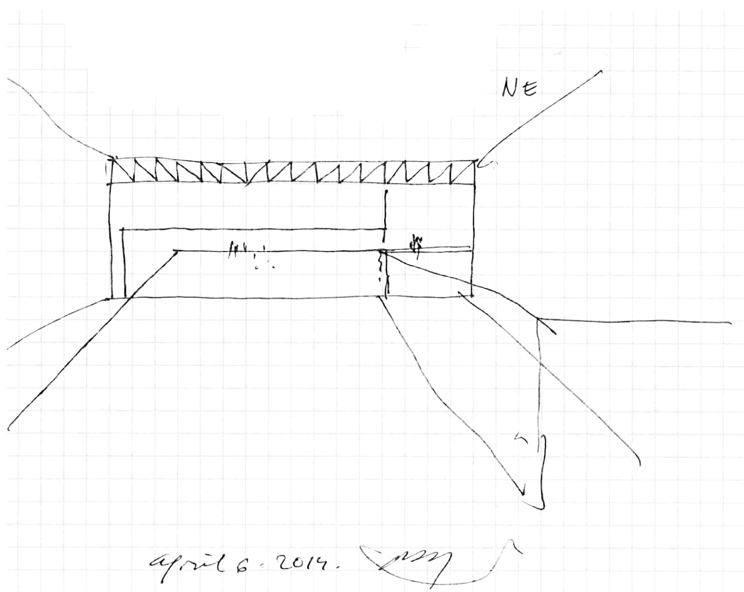
Mi madre y sus amigas lo compraban a "Mari la extraperlista" una mujer que lo traía de contrabando de Gibraltar o de Tánger. Yo, muchos años después, lo seguía comprando en Cádiz, en una tienda de moros que se llama *Tánger* y que está en la Plaza del Mercado, a la vuelta de La Marina de la Plaza de las Flores. Y me costaba 1,50 euros la pastilla.

Pero un día se acabó, y ya no lo volvieron a traer. Deduje que yo era el único y último comprador. Ni corto ni perezoso consulté con *Google* y descubrí que el distribuidor está en Londres. Le mandé un billete de 50 euros en un sobre a ver qué pasaba. Y el milagro se produjo: llegó una caja con 40 pastillas de jabón rojo que olían a gloria. Y toda mi casa desde entonces huele a gloria. Y lo regalo a mis amigos.

Ni los perfumistas de *Armani,* ni los de *Gucci,* ni los de *Dior*, ni los de *Givenchy* (que por cierto ya han dejado de fabricar mi *Insensé*), serán capaces nunca de atrapar el inefable olor de mi jabón rojo *Lifebuoy*.

Mi casa es un zulo, con expresión española. Y en sus bien aprovechados 33 m^2 sólo hay lo imprescindible: una cama escamoteable, un baño y una cocina mínimos, una mesa blanca y unas sillas de Jacobsen, falsas pero baratas. Y unas estanterías *Expedit* de *Ikea* repletas de libros de poesía. Y una ventana ilegal que da a un patio grande y por donde entra el sol de la tarde y vienen los pájaros a comer el pan y las galletas desmigadas que les dejo en el alféizar. Y, lógicamente, huele maravillosamente al perfume de mi jabón rojo *Lifebuoy*.

N.B. Para mi sorpresa, el jabón *Lifebuoy* aparece con un cierto protagonismo en la deliciosa película *Shamitabh*, escrita y dirigida hace poco por el director indio R. Balki.


NE
april 6 · 2014.

E PUR SI MUOVE

El diseño del movimiento

Introducción al libro Voiture Minimum de Antonio Amado.

Prologar el libro de un amigo, Antonio Amado lo es, es un placer. Prologar el libro de un arquitecto, un verdadero arquitecto, Antonio Amado lo es, es un regalo para mí. Un libro, *Voiture Minimum,* de un arquitecto sobre un coche de otro arquitecto, del arquitecto, de Le Corbusier, con el prólogo de otro arquitecto.

¿Por qué Le Corbusier se metió a diseñar, a idear un coche? Algo que podría parecer tan extraño se manifiesta para mí con pasmosa claridad. La idea central del coche, por encima de cualquier tipo de diseño, es el movimiento: la Tierra se mueve, se mueven la luna y las estrellas y el hombre, el rey del universo, también se mueve. Y cuando dejamos de movernos, morimos.

¿No es especialmente fascinante para un arquitecto cuya cuestión principal es la lucha contra la gravedad en sus estáticas arquitecturas construidas, el tratar también de controlar la gravedad en los dinámicos artefactos en movimiento? Pues un coche, la idea central de un coche es, como su propio nombre indica, el moverse por sí sólo: automóvil, auto-móvil: artefacto que se mueve sólo. Esa es la idea central, genial, del coche. Por encima de sus formas y colores el tema central del coche es el movimiento.

Todavía recuerdo el escándalo de los de *Mercedes Benz* cuando vieron el proyecto que hice para ellos con Alberto Morell de un museo para sus coches en Stuttgart. Uno de los mejores proyectos que he hecho en mi vida. Soñamos con una potente rampa central de hormigón armado visto por la que discurrirían continuamente sus coches en movimiento. El viejo *Daimler* que ellos inventaran, ¡seguiría moviéndose! Soñábamos como niños en cómo los niños se subirían a esos geniales cacharros. El movimiento, el tema central de aquel museo de coches, y de cualquier museo de coches que se precie, se habría hecho realidad allí. Pero a su presidente se le erizaron

sus teutónicos cabellos cuando lo vio y gritó: “*nicht*!, no!” Y nosotros perdimos el concurso y ellos se perdieron el tener el más hermoso monumento al movimiento. Hoy, en su terminado edificio-cementerio, que algo recuerda formalmente al nuestro, yacen en paz y quietos, como cadáveres impecables, sus lujosos coches.

Muy al contrario, el coche de Le Corbusier, el *minimum*, nada lujoso, va al centro de la cuestión: al movimiento. Utilizando para su construcción sólo el estricto número de elementos capaces de que aquel espacio construido en movimiento, aquella arquitectura semoviente, fuera eficaz. De ahí su sobriedad formal proveniente de su claridad de ideas. Ideas que, como en este libro bien se describe, fueron plasmadas luego en aquellos “escarabajo” de la Wolkswagen y “2 CV” de la Citroën. Estricta sobriedad que llega a exigir el mismo Le Corbusier para la arquitectura: “Si las casas estuvieran construidas industrialmente, en serie, como los chasis de los automóviles, la estética se formularía con una precisión suprema” y que acertadamente se incluye en el comienzo de este libro.

Y lógicamente, algo de esa estricta sobriedad pedida por Le Corbusier tiene la estupenda obra construida del autor de este libro, Antonio Amado. Desde su radical actuación en el Polideportivo de Arzúa, con cierto aroma sotiano, hasta la pequeña gran exposición de “*Arquitecturas no camiño*” o la hermosa rehabilitación del Pazo de Lestrove.

“*E pur si muove*”, exclamó Galileo Galilei cuando descubrió, ¿descubrió?, que la Tierra se mueve. Y el mundo pareció conmoverse. El mundo en el que ya se movían los animales y los hombres. Pero mucho más se conmovió el mundo cuando el hombre logró que los seres inanimados se movieran por sí solos. Todavía esta misma mañana en el Aeropuerto de Barajas veía yo levantarse en el aire un DC 9 con tal limpieza que me volvía a causar asombro y sana envidia. ¡Ay si los arquitectos fuéramos capaces de hacer tales milagros! Y todavía no somos conscientes de ello.

No están tan lejos los tiempos en que otro gran arquitecto, Bernini, a bordo de un coche de caballos, hiciera un viaje maravilloso a París por ver de hacer el Louvre para su majestad Luis XIV.

El edificio lo acabó haciendo Perrault, el hermano del médico del rey, y aquel viaje maravilloso en carroza, lo relata puntualmente Chantelou en un libro imprescindible que siempre recomiendo a mis amigos.

Y está a punto de llegar el pequeño cohete-mochila que, sobre nuestra espalda y diseñado y comercializado por los de Apple, nos impulsará a flotar y volar en el aire y a desplazarnos por nuestras ciudades de una forma nueva y sencilla, como si fuéramos ángeles. Y cerrarán las fábricas de coches. El que fuera el eterno sueño de los hombres, volar, se habrá hecho realidad. Como nos lo anunciara la clara mente de Leonardo hace ya tantos años. Estoy seguro de que Antonio Amado hará un nuevo libro sobre este nuevo artefacto, libro que desde ya me brindo a prologar.

Carroza de Bernini, coche de Le Corbusier, cohete de Antonio Amado. Artefactos que, como el mismo Antonio Amado apunta en sus conclusiones, sirven para algo tan importante como la conquista de la libertad.

PALABRAS FRITAS

Cocinando con palabras

Abrí la nevera y elegí algunos ingredientes para poner en pie lo que quería hacer: unas palabras fritas. Cogí una lata de verbos fuertes, una docena de sustantivos bien sonoros, un puñado de adjetivos de colores y un ramillete de adverbios y otro de pronombres. Y de la alacena cogí un botecito de acentos, un sobre de artículos y otro de interjecciones y un salero de puntos y comas.

Al poner todo aquello sobre la superficie lisa de mármol blanco impoluto, algunas palabras, los sustantivos y los verbos, empezaron a cuchichear entre ellos, aunque las otras palabras, más prudentes, permanecieron calladas. Los acentos y los puntos y las comas, lógicamente, como no tenían voz propia, no dijeron ni mu.

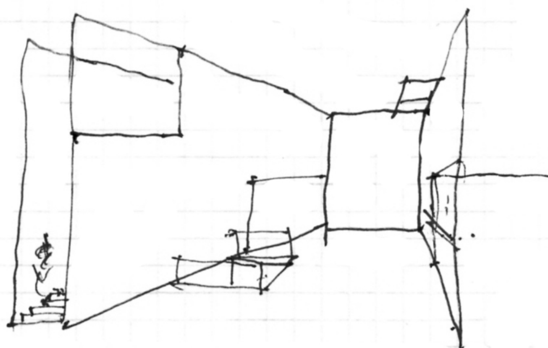
Como yo sabía bien lo que quería hacer, pues nunca me meto en faena si no es así, puse la sartén grande sobre el fuego de inducción, a baja temperatura, y rocié el fondo con un poquito de aceite de oliva del bueno de una botella que, como era muy alta, parecía presidir todo aquel conjunto.

Ayudado de una paleta, puse los nombres en la sartén, uno a uno con cuidado, y se oyó un chisporroteo que provocó una primera ráfaga de olor maravilloso. Luego, tras esperar un par de minutos, sin aumentar la temperatura, les fui dando a todos la vuelta. Tras aquel sencillo rehogado de los nombres, eché de golpe todos los verbos que, automáticamente se juntaron con los sustantivos que más les convenía. Así vida se juntó con huir, senda con seguir y sabio con ir. Demasiado *déjà vu*. Se diría que algún Fray Luis de León les estaba soplando un guion que debieran interpretar. Claro que, a lo mejor, su guion no coincidía con el mío. Así que, pacientemente fui colocando, a mi manera, a cada cual con cada quien. Y así hice huir al sabio, seguir a la vida e ir con senda. Porque en literatura, perdón en cocina, casi todo es posible. Tras unos minutos, y antes de que aquello se pasara, avivé un poco el fuego y añadí, también de golpe todos los adjetivos que, muy expertos ellos, hicieron lo que los

verbos, se pegaron a los sustantivos a los que se habían juntado toda la vida de Dios. Descansada se fue con vida, escondida con senda y pocos con sabios. Decidí entonces hacer pocos cambios hasta que todo estuviera un poco más cuajado. Luego, tras echar un puñado de pronombres y de adverbios y algunos artículos, sazoné todo con puntos y comas y acentos, que es lo que a mí peor se me da. Volví a bajar el fuego al mínimo para dejarlo todo reposar un poco. El olor que desprendía aquello era extraordinario. Aunque ya se sabe que en literatura, perdón en cocina, es más importante el sabor que no sólo el olor.

Debo reconocer que aunque el resultado parezca muy sencillo, el proceso requiere una enorme atención y una precisión absoluta. Al final aquellas palabras, más salteadas que fritas, salieron divinas. No sólo el olor que ya adelantaba acontecimientos, sino el sabor era extraordinario.

Y es que, como diría mi hermana, no se me da mal este cocinar palabras, hacer palabras fritas. Y me recordaba que nuestra madre, con unas sencillas patatas hacía lo que ella llamaba "patatas a la importancia" que, siendo muy económicas, estaban para chuparse los dedos. Mis palabras fritas consiguieron no sólo que nos chupáramos los dedos sino que nuestro corazón se conmoviera y que aquello, ¿poesía?, ¿prosa poética?, se quedara allí pegadito en un rinconcito de nuestro corazón.



N.Y.
31 dic. 2015

IN AETERNUM

Mis libros se hablan entre ellos

Introducción al libro In Abstracto de Alberto Pireddu.

Sobre mi mesa las pruebas del libro *IN ABSTRACTO* de Alberto Pireddu acerca de la arquitectura de Giuseppe Terragni para el que se me pide un texto, sabedores de que Terragni es uno de mis arquitectos favoritos. Y también tengo delante otros libros de mi biblioteca sobre Terragni o en torno a Terragni que he releído con fruición en estos días.

GIUSEPPE TERRAGNI, de Bruno Zevi. Editado por Zaniccheli, Bologna 1980, en versión española. Imprescindible.

TERRAGNI, de Jesús Aparicio Guisado: un libro pequeñito y negro y denso editado por Arquitectos de Cádiz en 2004. Una preciosidad de contenido y continente.

COLOQUIO SOBRE DANTE, de Osip Mandelstam. Editado por *Acantilado* en Barcelona en 2004; traducción del ruso al español de Selma Ancira. Una maravilla.

FOUR QUARTETS, de T.S. Eliot en la edición en inglés de *Faber and Faber* de Londres de 1999. Una joya.

Y los libros, sobre mi mesa, incluido el nonato, se han puesto a hablar entre ellos. Como lo hacen las palabras en un poema. Últimamente, cuando escribo poesía, parece que las palabras se llaman las unas a las otras y, rebelándose contra mí, o a mi favor, se cambian ellas solas de sitio y comienzan una danza maravillosa y, cuando acaban, agotadas, el verso queda perfecto, redondo y convincente. Como si hubieran estado allí así toda la vida. Y me conmueven, y me hacen llorar, y me pueden.

Pues así estos libros que se han puesto a hablar entre ellos de Terragni y de la abstracción y de la densidad y de la esencia y de la

verdad y de la belleza. Se diría que se conocían de toda la vida. Claro que después de estar tantos años tan juntos en mi biblioteca, no se podía esperar menos.

Yo me he limitado aquí a transcribir algunos de sus sabios comentarios al hilo del nuevo libro de Pireddu.

En su libro *GIUSSEPPE TERRAGNI*, Bruno Zevi apunta en nuestro arquitecto ciertas concomitancias con Miguel Ángel o Borromini *"Non si può dunque chiedere a Michelangelo, a Borromini e nepure a Terragni di 'desiderare di essere anonimi' immuni da 'forme irrequiete' e da 'seicentismi'*. No puedo estar de acuerdo con ese paralelismo ni con el carácter "*cospiratore e manierista*" que Zevi adjudica a Terragni en su texto. Muy al contrario veo yo más a Terragni cercano a la claridad y la luminosidad de Bernini. Me sigue gustando a estas alturas llevar la contraria, y más comprobar que los santones no siempre llevan la razón.

En su libro sobre *TERRAGNI*, Jesús Aparicio habla desde la primera línea de la densidad. De la densidad de la Arquitectura rotunda de Terragni y del uso de la sombra en sus obras para dotarlas de esa densidad. Y de la monumentalidad entendida como un trascender la escala, tras recordarnos que la palabra latina *monumentum* significa recordar una victoria, que es la capacidad de permanecer en el tiempo, en la memoria de los hombres. Lo que Terragni, y nosotros con él, querríamos para nuestra arquitectura.

En su libro *COLOQUIO SOBRE DANTE*, Osip Mandelstam, que cuando estaba encerrado en la cárcel por Stalin leía a los otros presos *La Eneida* de Virgilio en latín, hace una defensa estupenda de la lengua italiana como la lengua más hermosa del mundo. El poeta nacido en Varsovia parece que en vez de estar hablando con Dante, lo hiciera con el mismísimo Terragni. Defiende Mandelstam, en la poesía, la abstracción frente a la figuración. Y rechaza la narración con palabras certeras: "allí donde la obra se deja medir con la vara de la narración, allí las sábanas no han sido usadas, es decir, que si se me permite la expresión, allí no ha pernoctado la poesía". Basta con cambiar la palabra poesía por arquitectura y podría estar escrito por Pireddu.

En *BURNT NORTON*, el primero de sus *FOUR QUARTETS*, T.S. Eliot nos da concentrada una perfecta lección sobre el tiempo en sus seis primeras líneas. El tiempo pasado, el tiempo presente y el tiempo futuro, se funden, se confunden. Ese tiempo, fuera del tiempo y por encima del tiempo que consigue la abstracción con la que Terragni era capaz de detenerlo en cada una de sus obras. Detener el tiempo por medio de la abstracción, el *in abstracto* que tan bien nos explica Alberto Pireddu en su libro.

Y rondando entre los libros, en la misma mesa, una serie de autores egregios a los que Alberto Pireddu ha invitado a su libro. Unos son más cercanos y otros lo son menos. Allí están Hegel y Tafuri. Alberti y Oechslin. Wittgestein y Schonberg y Hofmansthal. Y Loos y Argan. Todos los viejos conocidos de mi generación que no son ya tan populares entre los más jóvenes, circulan por allí.

Este libro es algo más que sólo un libro más sobre Terragni. Es una perspicaz mirada sobre la abstracción que hoy es necesaria, imprescindible, en una sociedad inculta que parece que no valora más que las arquitecturas del espectáculo, del más difícil todavía, del ruido estruendoso, incluidos algunos minimalismos insípidos.

Entender, como lo hace Alberto Pireddu en su libro, que una arquitectura abstracta, *in abstracto*, es una arquitectura esencial, es entender todo de un golpe. Es entender que la abstracción lejos de ser frialdad, es riqueza. La riqueza que da la libertad. Es entender que una arquitectura abstracta, *in abstracto*, está basada en la verdad, y que la belleza, la perseguida belleza, es el resplandor de la verdad. Como nos lo enseñó Platón y nos lo desarrolló San Agustín. Entender que la belleza y la verdad y la libertad están en la base de la arquitectura es haber entendido todo sobre Terragni.

Todo el libro de Alberto Pireddu, más que sólo una defensa de la abstracción a través de Terragni, es una proclamación de cómo su arquitectura ha vencido al tiempo. Y así, ese construir la abstracción con que termina este libro, puede ser leída como un construir el tiempo, o como diría mejor que nosotros Ovidio al final de su *Metamorfosis*, construir la inmortalidad, para siempre: *In aeternum*.

EL APOSENTADOR, LA CORTINA Y EL FIN DEL MUNDO

El blanco de Velázquez

Siempre recomiendo a mis alumnos que vayan al Museo del Prado y allí, se acerquen a *Las Meninas* de Velázquez y comprueben cómo en el centro del cuadro, a la altura de la rodilla del aposentador, hay un brochazo, sí, un brochazo blanco que resume y concentra toda la luz que hay en ese cuadro que es, todo él, un brillante ejercicio de luz.

Si se analiza la pintura de Velázquez, se descubre cuántas veces utilizaba el blanco en el centro de sus composiciones. Desde el paño blanco sobre la barandilla del jardín de la *Villa Medicis* hasta el trozo de sábana blanca entre la Venus y el espejo en la hermosísima *Venus del Espejo*.

Claro que Velázquez, con gran sabiduría, lo de poner algo blanco en el centro no lo hace de manera tan descarada, sino siempre con gran habilidad. En *Los Borrachos* el paño blanco de Baco se equilibra con el blanco del tazón del borracho de los dientes blancos. En *La Adoración de los Reyes* el blanco radiante del vestido del Niño Jesús lo preside todo. En *El Aguador de Sevilla* la manga blanca del aguador compite con el cuello blanco del niño. Siempre el blanco, siempre el blanco sabio de Velázquez.

Pero lo que no les digo a mis alumnos es que el día en que el aposentador de las Meninas deje caer la cortina, todo se apagará y será el fin del mundo.

Wislawa Szymborska, la gran poetisa polaca, premio Nobel de Literatura de 1956, decía que mientras la mujer de Vermeer del Rijkmuseum siga vertiendo la leche de la jarra al cuenco, no merecerá el mundo el fin del mundo. Y yo le respondo con que más trágico sería que al aposentador de *Las Meninas* se le ocurriera algún día dejar caer la cortina y cortar así el paso de la luz divina que allí llega en forma de blanco brochazo. Entonces, sólo entonces, sí que será de verdad el fin del mundo.

CRECE LA SAL EN LA ARENA DE LA PLAYA

De cómo el futuro de la Arquitectura está en la Razón

Con ocasión de la aparición del libro 10x10_3 editado por PHAIDON.

PHAIDON, una de las más prestigiosas editoriales de Arquitectura, vuelve a lanzar por tercera vez al mercado un libro enorme en tamaño, peso y contenido, en el que se da buena cuenta de lo que pasa hoy día en la Arquitectura. 100 arquitectos, introducidos por 10 críticos que sugieren que son esos 100 los que están construyendo el futuro de la Arquitectura.

Luis Fernández Galiano, arquitecto y prestigioso Catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid, oficia como uno de los 10 críticos, el único español, que elige a 10 de los 100 arquitectos que allí aparecen. Y argumenta sus vaticinios en un provocativo texto sobre El Escorial.

Sobre un precioso grabado de Pierre Perret, el excelente grabador flamenco que trabajó para Juan de Herrera, nos propone cómo las contradicciones y dualidades que tiene la mole escurialense, son las mismas contradicciones y dualidades de los jóvenes arquitectos incluidos en este libro. El análisis de la *Utilitas* y la *Firmitas* y la *Venustas* que puntualmente se cumplen en el conjunto de Juan de Herrera y Juan Bautista de Toledo, sirve a Fernández Galiano para hablar de las coordenadas en las que encuadrar el trabajo de los arquitectos contenidos en este libro.

Acertadamente, Fernández Galiano califica con buen sentido pedagógico la Arquitectura de El Escorial como "desornamentada". Como un eco del miesiano *Less is More* o, mejor todavía, del *More with Less*. Y termina su provocativo texto imaginando El Escorial como un peso pesado que remonta su vuelo como una mariposa en los cielos de la Arquitectura. De igual manera que estos 100 arquitectos levantan aquí el vuelo de sus poderosas utopías construidas.

ARQUITECTOS

En un reciente concurso para una plaza de docente en la Universidad, intentaba hacer entender a los arquitectos candidatos cuán conveniente era que, además de un discurso brillante, tuvieran una obra sólida capaz de hacer creíbles los postulados que sostenían.

Para ello, les dije que si eran capaces de hacer brotar la sal de la arena de la playa que ellos labraban, yo sería el primero en aplaudir. Aludiendo a la bellísima historia de Ulises que, para no ir a la guerra, fingió locura. Y para ello, tras uncir a un arado un burro y un buey, araba la arena de la playa y sembraba sal. Pero todo terminó cuando Palamedes colocó astutamente a Telémaco, el hijo pequeño de Ulises, delante del arado. Entonces, lógicamente, Ulises detuvo el arado descubriéndose así su engaño. Y tuvo que ir a la guerra. Y terminé esta historia recomendando al candidato que fuera a la guerra. Pues todos estos arquitectos jóvenes que aparecen en este libro están en la guerra. En esa especie de guerra santa que es el tratar de construir, poniendo su vida en ello, un mundo nuevo.

Hace poco leía una reseña, en un medio español, del *Atlas PHAIDON de Arquitectura Mundial del Siglo XXI* donde, como no podía ser menos, había un nutrido grupo de arquitectos españoles. Y, en dicha reseña, larga, no se mencionaba a ninguno de ellos. Como si de un libro de sólo arquitectos extranjeros se tratara.

Pues en este *10x10_3*, de la mano de Fernández Galiano, aparecen varios equipos de arquitectos españoles: Eduardo ARROYO, Fuensanta NIETO y Enrique SOBEJANO, y Belinda TATO con José Luis VALLEJO. Y otros críticos introducen a José SELGAS y Lucía CANO, a Antón GARCÍA ABRIL, a Patxi MANGADO y a Guillermo VÁZQUEZ CONSUEGRA.

Este buen grupo de arquitectos españoles, jóvenes y menos jóvenes, dan buena cuenta de la estupenda Arquitectura que se está haciendo en nuestro país y que hace que la Arquitectura española contemporánea goce de un sólido prestigio.

Y aunque se publican muchos tipos de obras, parece que en este *10x10_3* se cumpliera puntualmente aquello de que “un arquitecto es una casa”. Tantas y tan buenas casas aparecen en sus páginas. Desde la WALL HOUSE de Frohn & Rojas que crea su propio paisaje de luz con los toldos, hasta la HOUSE SH de Nakamura, bellísima con sólo luz de lo alto. Desde la HOUSE for a FISHE BREEDER de Gurjit Singh Matharoo con su poderoso trazo en hormigón, hasta la PITE HOUSE de Smiljan Radic, como un ojo bajo la plataforma. Desde la cúbica POLI HOUSE de Pezo y Von Ellrichshausen hasta la sorprendente SILICONA HOUSE de Selgas y Cano. Muchas y muy buenas casas.

FINAL

Contada la historia de Ulises, yo diría que estos arquitectos sí que han conseguido que crezca la sal que sembraron en la arena de la playa. Y además han ido a la guerra, están en ella. A esa especie de cruzada que es el intentar hacer la mejor Arquitectura.

Y si hay algo en común entre estos más de 100 arquitectos es la capacidad de materializar sus ideas. Y para ello, como no podía ser menos, usan de la razón como principal instrumento. Como lo hicieran los arquitectos de El Escorial.

Goya, a través de una pintura memorable, bien que nos recuerda que “el sueño de la razón produce monstruos”. Pues estos arquitectos, sin dejar de soñar, pero con la razón bien despierta, están poniendo en pie obras capaces de permanecer en la memoria de los hombres. Y sin dejar de construir, tras pensar muy a fondo lo que hacen, siguen soñando intentando darle la vuelta al mundo.

N.B.

Les recomiendo vivamente que compren este *10x10_3*. Tras analizarlo y disfrutarlo, escriban sus comentarios y guárdenlos en el mismo libro, y vuelvan a revisarlo dentro de 10 años. Se llevarán una buena sorpresa.

LA MATERIA INTANGIBLE

Introducción al libro *Light in Architecture. The intangible material* de Elisa Valero

Este libro es ya desde su título un acierto. Escribir sobre la luz, el material más lujoso con el que trabajamos los arquitectos no es fácil pero es necesario. Escribir sobre la luz declarando desde el primer momento que es materia, material, es más que sugerente. Y calificarla de intangible es más que acertado porque no somos nosotros los que tocamos la luz: es la luz la que nos toca a nosotros y a la arquitectura para que se produzca el milagro. Tantas veces he escrito que *architectura sine luce nulla architectura est* que ahora me parece obvio. Y sin tocarla, los arquitectos debemos dominarla, conducirla, controlarla para hacer que esa luz al traspasar y tocar la arquitectura, haga que allí, como bien nos dice Paul Valery en su *Eupalinos*, la arquitectura suene, cante.

Recuerdo cómo Juan Navarro Baldeweg, un verdadero maestro de la luz, comparaba la arquitectura con un instrumento musical que, cuando era atravesado por la luz, era capaz de sonar. Porque si el instrumento arquitectónico está bien concebido, bien construido y bien afinado, es capaz de producir el milagro de la música divina. Como el aire en un instrumento musical, la luz lo hace en el instrumento arquitectónico.

Elisa Valero, en las páginas que dedica entusiasmada al Panteón de Roma, lo hace en base a cómo la luz es capaz de tensar aquel espacio y convocar allí a la belleza. La materia intangible, la luz, más que tocar la divina concavidad de la cúpula del templo romano, parece que la acariciara con la lentitud con que la miel se derrama por el borde de un frasco. Tan despacio recorre el disco de luz aquellas paredes. Y allí se produce entonces el *sibilus aurae tenuis*, el soplo de un aura suave en el que Elías reconoce la presencia divina, como bien se nos describe en el *I Libro de los Reyes*. Recordaba un día con Elisa Valero el cómo Chillida* se quedó extasiado ante aquella columna de luz que procedía del óculo del Panteón romano Y cómo, rozado por ella, pues no se atrevió a tocarla, sintió claramente que

allí el aire era más ligero, quizás el *sibilus aurae tenuis*. La materia intangible tocando al genio para llevarle a las alturas.

En su libro, Elisa Valero, lejos de llevarnos a consideraciones técnicas sobre el carácter corpuscular de la luz establecido por Newton frente a las teorías ondulatorias de Huygens, o introducirse en los complejos caminos tecnológicos del vidrio y de los materiales que hacen relación a la luz, nos regala un paseo por la Historia, la pasada y la actual. De su mano y de la de la luz nos trae y nos lleva, nos arrastra a donde ella quiere, de manera no lineal, para hacernos más interesante el recorrido.

Y, entre paseo y paseo, va dejando caer afirmaciones que envuelve con palabras muy hermosas para convencernos de que la luz es el material más maravilloso con el que trabajamos los arquitectos. Tan material y tan universal como lo es la piedra pero con el aliciente de que se nos da gratuitamente. ¿Cómo podría no estar de acuerdo con ella?

Hay historias preciosas como su versión de la invención de la pintura que se atribuye a Plinio el viejo. Porque, ¿qué es la obra construida sino el resultado de ir trazando la sombra de los planos bajo la luz sobre la tierra?

Hay citas maravillosas como la de Benedetto Gravagnuolo: “la arquitectura se convierte en puros volúmenes euclidianos, como forma simbólica de los cánones aritméticos de la divina proporción, como sombra de una belleza apolínea”. Claro que, ¿qué es el juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz que prescribía Le Corbusier y que también ella cita, sino esta sombra de la belleza apolínea?

Hay propuestas de la autora que a mi juicio no sólo son acertadísimas sino que, además, literariamente están magníficamente expresadas. Como cuando afirma sobre el gótico que allí “la piedra se convierte en membrana translúcida y estructura dibujada a contraluz”. Hace aparecer así ante nosotros estos interiores góticos llenos de luz blanquísima antes de que, por mor de la doctrina, fueran cubiertos de colores. Y así, con aquella luz purísima encajada en encajes de piedra, llevarnos a las alturas. Con razón titula ese capítulo con un

significativo *La luz como instrumento de abstracción*. Y añade "que por su esbeltez parece que trabajara a tracción sujetando el cielo a la tierra". La lectura de Elisa Valero de la luz como mecanismo *quasi* estructural capaz de sujetar el cielo a la tierra me parece fascinante. Y convincente.

Termina el libro con una anécdota que nunca se borrará de nuestra memoria. Preguntado a un experto en luz artificial sobre un consejo eficaz para sus alumnos, la autora recibe una respuesta palmaria: "Diles que la luz es buena, pero poquita". Como la sal, porque algo de eso, de sal de la arquitectura, tiene esta materia intangible que es la luz.

La transmisión de la arquitectura se hace a través de la universalidad de las obras construidas, pero las claves que genera esta misma arquitectura, quedan muchas veces ocultas. Elisa Valero nos desvela aquí las claves de esta materia intangible, la luz, y nos descubre las razones con las que se han concebido y alumbrado muchas ideas cuya construcción es la arquitectura. También las de su propia arquitectura, que es magnífica, y en la que utiliza con absoluta precisión esa materia intangible.

Esta versión de *La materia intangible* ahora en inglés es un regalo. Poner sus palabras en castellano, las mismas del Quijote, en las temblorosas manos de Hamlet, en inglés, es hoy el medio más eficaz de difundir mensaje alguno. Y además, a través de internet estos textos recorrerán el espacio en un instante. No puedo dejar de imaginar las palabras de Elisa Valero en el aire, en manos del desolado príncipe danés, expresando sus dudas en la bellísima lengua de Shakespeare. La misma que usaran Wren y Paxton y Soane. Y más tarde Sullivan y Wright y hasta el mismísimo Mies Van der Rohe. Ojalá que las palabras y las ideas de este bellísimo libro llegaran hasta donde siguen llegando las suyas.

* Chillida solía contar la experiencia que vivió en una visita al Panteón de Roma, "abrazado" al grueso haz de luz natural que penetraba por el lucernario cenital del edificio clásico; tenía la sensación de que el aire iluminado era más ligero que el del resto de la estancia.

DON QUIJOTE EN ROMA

Cervantes y el Panteón de Roma

Dedicado a Pedro Torrijos

Un buen amigo mío, sabedor de mi amor por el Panteón romano, del que he escrito numerosas veces que es mi edificio favorito, me dijo un día: ¿sabías que tu Panteón aparece citado en el Quijote? Inmediatamente pensé que se trataba de un error, o de una broma. Pero nada más alejado de la realidad. Y es que Cervantes estuvo un tiempo en Roma.

Casi nadie sabe que Cervantes estuvo en el Panteón de Roma. Tan bien lo describe en el capítulo VIII de la segunda parte del Quijote, que, sabiendo del tiempo que Cervantes pasó en Roma, no nos queda más remedio que concluir que Cervantes estuvo allí.

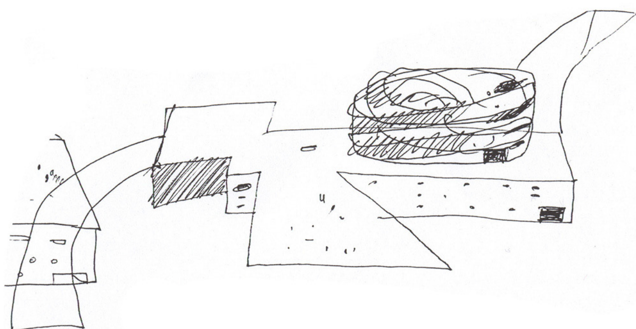
Pero antes leamos directamente a Cervantes:

"También alude a esto lo que sucedió al grande emperador Carlo Quinto con un caballero en Roma. Quiso ver el Emperador aquel famoso templo de la Rotunda, que en la antigüedad se llamó el templo de todos los dioses, y ahora con mejor vocación se llama de todos los santos, y es el edificio que más entero ha quedado de los que alzó la gentilidad en Roma, y es el que más conserva la fama de la grandiosidad y magnificencia de sus fundadores: él es de hechura de una media naranja, grandísimo en estremo, y está muy claro, sin entrarle otra luz que la que le concede una ventana, o, por mejor decir, claraboya redonda, que está en su cima; desde la cual mirando el Emperador el edificio, estaba con él y a su lado un caballero romano, declarándole los primores y sutilezas de aquella gran máquina y memorable arquitetura; y habiéndose quitado de la claraboya, dijo al Emperador: «Mil veces, Sacra Majestad, me vino deseo de abrazarme con vuestra majestad y arrojarme de aquella claraboya abajo, por dejar de mí fama eterna en el mundo». «Yo os agradezco —respondió el Emperador— el no haber puesto tan mal pensamiento en efeto, y de aquí adelante no os pondré yo en ocasión que volváis

a hacer prueba de vuestra lealtad; y, así, os mando que jamás me habléis, ni estéis donde yo estuviere.» Y tras estas palabras le hizo una gran merced. Quiero decir, Sancho, que el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera. ¿Quién piensas tú que arrojó a Horacio del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del Tibre? ¿Quién abrasó el brazo y la mano a Mucio? ¿Quién impelió a Curcio a lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma? ¿Quién, contra todos los agüeros que en contra se le habían mostrado, hizo pasar el Rubicón a César? Y, con ejemplos más modernos, ¿quién barrenó los navíos y dejó en seco y aislados los valerosos españoles guiados por el cortesísimo Cortés en el Nuevo Mundo? Todas estas y otras grandes y diferentes hazañas son, fueron y serán obras de la fama, que los mortales desean como premios y parte de la inmortalidad que sus famosos hechos merecen, puesto que los cristianos, católicos y andantes caballeros más habemos de atender a la gloria de los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes, que a la vanidad de la fama que en este presente y acabable siglo se alcanza; la cual fama, por mucho que dure, en fin se ha de acabar con el mesmo mundo, que tiene su fin señalado. Así, ¡oh Sancho!, que nuestras obras no han de salir del límite que nos tiene puesto la religión cristiana que profesamos.”

Claro que Cervantes, D. Quijote, habla aquí del “templo de la Rotunda” pero que tras decir que “él es hechura de una media naranja” y “grandísimo en estremo”, está claro que se refiere al Panteón.

Y es que Cervantes cuando estuvo en Roma, por su descripción exacta, no pudo menos que estar en el Panteón. ¿Cómo podría alguien, y menos alguien con la extremada sensibilidad de Cervantes, permanecer inmune ante tanta belleza? Y, lógicamente, después transmitírnoslo a través de sus escritos.



LA PORTE FENÊTRE DE TEIXIDOR

Una hermosa lección de pintura

Tras la preciosa disertación, el lunes 23 de noviembre de 2015 en la Real Academia de San Fernando del Académico, Jordi Teixidor sobre la *Porte Fenêtre* de Henri Matisse, he llegado a una doble conclusión:

Que el cuadro es un falso Matisse porque esa *Porte Fenêtre* es muy Teixidor, es más, yo diría que es del mismísimo Teixidor. Varias bandas paralelas, una de ellas negra. Todo abstracto, todo misterioso, todo maravilloso ¿qué más podemos pedir?

Pero en caso de que Teixidor lo niegue, que lo negará, yo creo que Matisse, perdón Teixidor, lo ha copiado del natural en el Museo del Prado. Seguro que, sagaz y astuto como es él, se ha metido dentro de *Las Meninas* de Velázquez y ha copiado la puerta ventana de la derecha por donde entra esa luz divina que todos admiramos. Claro que se ha llevado la ventana, pero Velázquez no se ha dejado quitar la luz, y por eso el negro de la *porte fenêtre* de Teixidor. Que es como el negro del maravilloso cuadro de Teixidor que preside mi casa. Porque no puedo dejar de confesar que Jordi Teixidor es uno de mis pintores favoritos. Un pintor que profundiza en el "drama luminoso" como diría Calvo Serraller.

Y luego nuestro pintor nos habló de las ventanas de Dalí, de Picasso, de Durero, de Vermeer, de Friedrich, de Juan Gris y hasta de Hooper. Hasta nos llegó el aroma de Antonio Machado cuando nos habló del *Collioure* de Matisse. Pero me extraña que no citara otra de mis ventanas favoritas, la de Rembrandt en el viejo leyendo junto a una ventana, porque ¡mira que pintó ventanas Rembrandt!

El resto de la disertación donde aparecieron todos los amigos, desde Bergson hasta Rothko pasando por Barnet Newman, unos citados y otros evocados, fue una ocasión de verdadero disfrute intelectual.

¡Gracias Teixidor!

CON LOS PIES DESCALZOS

Introducción al libro *Más allá de la imagen* de Pablo Millán

En *Lugar, materia y silencio*, uno de los textos de este libro de Pablo Millán, se nos describe un grabado de Durero: *San Jerónimo en su celda*. En él, San Jerónimo está descalzo mientras escribe la *Vulgata*, su traducción al latín vulgar de las Sagradas Escrituras. Y nos dice que “este gesto era utilizado en el Antiguo Testamento cuando el inspirado por Dios se disponía a entrar en el lugar en el que recibiría la inspiración divina, cuando Dios bajaba a transmitir a los profetas su palabra”, y lo liga Pablo Millán al silencio cartujo “no escuchar más allá de lo estrictamente necesario”, para describirnos cuál debe ser el ambiente del taller del artesano que él nos propone como ideal en su libro para el taller del arquitecto, del arquitecto como artesano.

Yo no sé si se debería leer el libro de Millán con los pies descalzos, pero sí sé que se debe leer en silencio. Porque este “no escuchar más allá de lo estrictamente necesario” es una buena recomendación para cualquier arquitecto y, de manera especial, para muchos arquitectos de hoy día. ¡Qué importante es el silencio para bien proyectar!, para poner los cinco sentidos en lo que estamos haciendo. Y claro que también ese silencio será más que conveniente para leer atentamente estos textos.

El tema central del libro es la defensa acérrima de la cualidad de artesano que todo buen arquitecto debe tener. Desde los arquitectos del pasado hasta los actuales, y también los futuros. No se puede desligar la labor del arquitecto de la condición material de la arquitectura, nos repite el autor. Y para ello trae a colación el cómo Pandora fue modelada con arcilla por las manos de Hefesto o cómo, todavía más definitivo, Adán fue modelado “de arcilla del suelo” por el mismo Dios. Dos preciosos ejemplos.

Benedetto Gravagnuolo en su libro sobre Adolf Loos nos dice: “Para Mies Van der Rohe la artesanía o técnica es parte de una verdad absoluta”. O sea que, también para el más universal arquitecto del Movimiento moderno, la artesanía, el arquitecto como artesano,

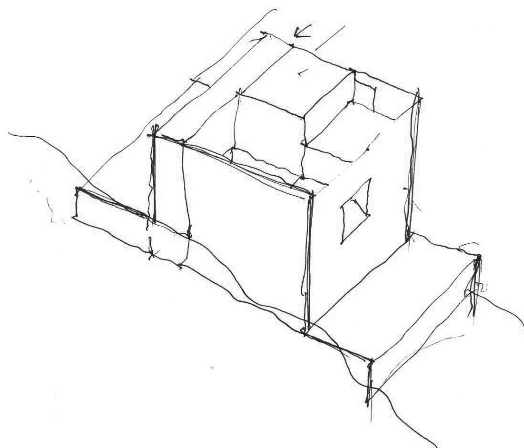
era una cuestión central. No hay más que repasar toda la obra del maestro alemán para constatarlo.

El autor emplea numerosas citas, tanto de arquitectos como de poetas. Y todas ellas están muy bien traídas, con gran naturalidad, de manera que nunca resultan ni pedantes ni agobiantes. Es preciosa la de Holderling de que "el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona" que nos la trae tras contarnos la preciosa anécdota de Coderch cuando recomendaba a los arquitectos el tener "la cuerda atada al pie".

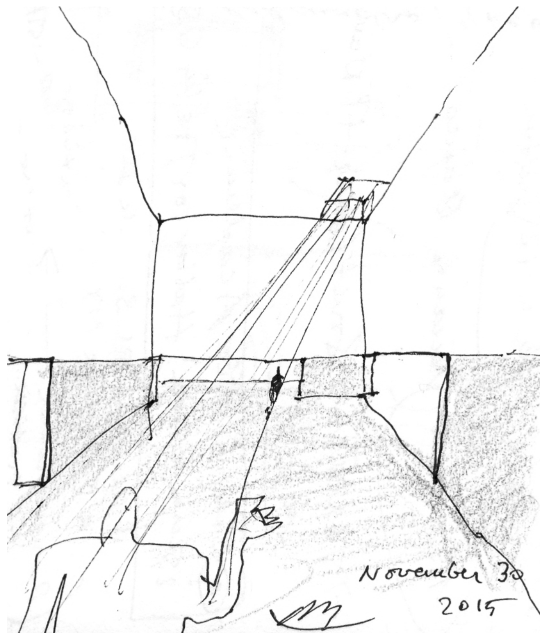
Todos los textos están muy bien escritos. Se nota que el autor lee y escribe mucho. Mucho y bien. Son claros, con la claridad exigida por Ortega a los filósofos. En todos ellos hay un sentido pedagógico que denuncia que tras ellos hay un docente que disfruta transmitiendo ideas a sus alumnos.

Para defender la cualidad de la materia nos recuerda la anécdota del "tocar antes de comprar" que su madre, y la mía, exigían antes de comprar algo. Y para convencernos de la relación intrínseca entre idea y materia, vuelve a contarnos la preciosa historia del David de Miguel Ángel. Cómo Miguel Ángel, ante el gran mármol defectuoso vio con claridad el *David* que estaba allí dentro. Concuerda con el "ver un mundo en un grano de arena" del hermoso poema de William Blake que recuerdo siempre a mis alumnos al comenzar el curso.

En definitiva, un libro que merece la pena ser leído por todo aquel que tenga que ver con la arquitectura y con la enseñanza, alumnos y profesores. Aprenderán y disfrutarán mucho.



BIBLIOGRAFÍA



SOBRE ARQUITECTURA

LA MANZANA Y LA HOJA
De cómo en arquitectura no hay verdades inconcusas.
Domus 994. Milán, septiembre 2015.
Palimpsesto 13. Barcelona, julio 2015.
Plataforma Arquitectura. Blog. 2 octubre 2015.
ArchDaily. Blog, 2 octubre 2015.
Circo 211. Madrid 2015.

DE JAMBAS y DINTELES Y ALFEIZARES
De cuando las fachadas eran los muros mismos.
Area 142. Milán, septiembre 2015.

ENSEÑAR A BUSCAR LA BELLEZA
De cómo enseñar a proyectar y a buscar y a encontrar la belleza.
Domus 989. Milán, marzo 2015.

FACIES
Sobre la fachada en arquitectura.
Area 142. Milán, septiembre 2015.

MECANISMOS DE ARQUITECTURA
Trucos de arquitectura. Ed. Mairea. Madrid 2015.

CONTRA LA MODESTIA
Manifiesto contra la modestia en arquitectura
Cosa Mentale 07. París, diciembre 2011.

LA ESQUINA DE AIRE
Sobre la esquina en arquitectura. Inédito.

HOLE IN THE WALL
Un boquete en el muro. Inédito.

A SORT OF DISAPPEAR
De la intuición y la belleza.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Espacio de Reflexión en la RABASF en enero de 2015.

SOBRE ARQUITECTOS

EL OJO DEL ARQUITECTO
Javier Callejas. Un arquitecto sin fotógrafo no es nadie.
E.Pons. Ed. Loft Publications. Barcelona 2015.
Plataforma Arquitectura. Blog. 19 agosto 2014.

QUERIDO SOU FUJIMOTO
Carta a Sou Fujimoto.
Inédito.

SOBRE DARÍO GAZAPO
Darío Gazapo.
Inédito.

GRACIAS
Víctor Martínez Segovia.
Víctor Martínez Segovia, Ingeniero.
TF Ed. Madrid 2013.

CORAZÓN CON PATAS
En memoria de Antonio Jiménez Torrecillas.
Compo Arq. Blog. 18 junio 2015
Cajón de Arquitecto. Blog. 20 junio 2015
Fundación ARQUIA. Blog. 24 julio 2015
Plataforma arquitectura. Blog.

EL ARTE DE CISORIA
Juan Navarro Baldeweg sobre una pintura de Juan Gris.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Una lección de Juan Navarro Baldeweg, 2015.

THINKING, TEACHING, BUILDING
La arquitectura de Simon Pendal y Stephen Neille.
www.pendalandneille.com

YO ME HARÍA COMUNISTA
La arquitectura a través de sus dibujos.
Introducción al libro *La arquitectura de Oscar Niemeyer a partir de sus dibujos*. Manuel Franco.
Ed. Universidade da Coruña. A Coruña 2013

LA CLAVE DEL ARCO
Arquitectos de Madrid en los setenta y ochenta.
Enciclopedia del Madrid del siglo XX.
Ed. Ayuntamiento de Madrid. Madrid 2002.

PALABRAS
Carta a Eduardo Souto de Moura.
Eduardo Souto Moura, at work. Juan Rodríguez.
Ed. AMAG, Oporto, Octubre 2014.

UN DOUX MURMURE
Un prefacio corto. Ivry Serres.
Inédito.

UN OLIVO EN HONOR DE RICHARD MEIER
De la generosidad de un maestro.
Inédito.

SOBRE OBRAS DE ARQUITECTURA

NOLI ME TANGERE
Alvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos.
El nuevo Atrio de la Alhambra.
Inédito.

VÉRTIGO
Joao Quintela y Tim Simon. Un pabellón en Lisboa.
Inédito.

ALADINO
Álvaro Catalán de Ocón. Sus últimas obras expuestas en Madrid.
Galería M&M. Madrid 2015.

LA BLANCA CASA DE APOLO
Carlos Nogueira. Una casa alrededor de un árbol.
Inédito.

FOWLER
Maarten Van Severen. Mi pieza de diseño favorita.
Blog Mÿlo www.okmylo.com

NEGRAS TORRES NEGRAS
Gilberto L. Rodríguez. Torres Magma de apartamentos en Monterrey.
Inédito.

UNA CASA BUENA, BONITA Y BARATA
Casa Gaspar. Ponga un arquitecto en su vida
Fundación ARQUIA. Blog. 6 julio 2015
Plataforma Arquitectura. Blog. 22 julio 2015
Quiero ser arquitecto. Ed. Catarata, Madrid 2015

VARIACIONES DE BACH EN LAAYOUNE
Pôle d'enseignement en Laayoune en Marruecos, de los arquitectos Siana, El Kabbaj y Kettani.
Inédito.

ALLA RICERCA DELLO SPESSORE PERDUTO
Prólogo al libro *Cavità e limite,* de Francesco Iodice.
Inédito.

LA CARICIA Y EL SILENCIO
Una conferencia y una exposición de David Chipperfield en Madrid.
Inédito.

VARIA

LAS LÁGRIMAS DE VAN DER WEYDEN
Stabat Mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa.
Amigos del Museo del Prado. 29 mayo 2016.

VENI, VIDI, VICIT
De las *Meditaciones* de Marco Aurelio.
Inédito.

TRES PATAS PARA UNA MESA
Consejos a un joven arquitecto.
Quiero ser arquitecto. Alberto Campo Baeza.
Ed. Catarata, Madrid 2015.
Planphase, Múnich 2015.

UN LIBRO, UN VINO Y UNA OPERA EN NUEVA YORK
Un día redondo en Nueva York.
Inédito.

LIFEBUOY
El olor de un jabón.
Inédito.

E PUR SI MUOVE
El diseño del movimiento.
Introducción al libro *Voiture Minimum*. Antonio Amado.
Ed. CSIC Madrid 2014.

PALABRAS FRITAS
Cocinando con palabras.
Inédito.

IN AETERNUM
Mis libros se hablan entre ellos
Introducción al libro *In Abstracto: sull´architettura di Giuseppe Terragni*. Alberto Pireddu.
Ed. Firenze University Press. Florencia 2013

EL APOSENTADOR, LA CORTINA Y EL FIN DEL MUNDO
El blanco de Velázquez.
Inédito.

CRECE LA SAL EN LA ARENA DE LA PLAYA
De cómo el futuro de la arquitectura está en la Razón.
Con ocasión de la aparición del libro *10x10_3* editado por Phaidon.
Arquitectura Viva 129, Madrid 2010.

LA MATERIA INTANGIBLE
Introducción al libro *Light in Architecture, the intangible material*, de Elisa Valero Ramos.
RIBA Publishing, Londres 2015.

DON QUIJOTE EN ROMA
Cervantes y el Panteón de Roma.
Inédito.

LA PORTE FENÊTRE DE TEIXIDOR
Una hermosa lección de pintura.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Tras el Espacio de Reflexión en la RABASF, 23 noviembre 2015.

CON LOS PIES DESCALZOS
Introducción al libro *Más allá de la imagen,* de Pablo Millán.
Diseño Editorial, Madrid 2015.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

LIBROS DE TEXTOS

LA IDEA CONSTRUIDA
C.O.A.M. Ed. 1996 (1ª ed.). 1998 (2ª ed.)
Madrid 1996-1998
ISBN 84-7740-083-0

LA IDEA CONSTRUIDA
Universidad de Palermo-Nobuko
Argentina 1999 (1ª ed.). 2000 (2ª ed.). 2006 (3ª ed.) 2009 (4ª ed.)
ISBN 987-513-011-1 (1ª ed.)
ISBN 987-513-011-1 (2ª ed.)
ISBN 987 513-011-7 (3ª ed.)
ISBN 987 513-011-7 (4ª ed.)

A IDEIA CONSTRUÍDA
Ed. Caleidoscopio 2004 (1ª ed.). 2006 (2ª ed.).2009 (3ª ed.). 2013 (5ª ed.). 2015 (6ª ed.).
Lisboa 2004-2006-2009
ISBN 972 8801 22X
ISBN 978-989-658-222-7 (5ª ed.)

BARRAGÁN
Alberto Campo Baeza
Arquitectos de Cádiz
Cádiz 2003
ISBN: 84 607 7281 0

LA IDEA CONSTRUIDA
Marcelo Camerlo
Ed. Biblioteca Nueva
Madrid 2006
ISBN: 84 9742 546 4

THE BUILT IDEA (ed. en inglés y japonés)
ALBERTO CAMPO BAEZA: IDEA, LIGHT AND GRAVITY
Ed. TOTO Publishing
Tokyo 2009
ISBN: 978-4-88706-301-3

APRENDIENDO A PENSAR
Ed. Nobuko
Buenos Aires 2008
ISBN: 978-987-584-167-3

PENSAR CON LAS MANOS
Ed. Nobuko. Universidad de Palermo.
Buenos Aires 2009 (1ª ed.). 2010 (3ª ed.)
ISBN 978-987-584-222-9
ISBN 978-987-584-283-0 (3ª ed.)

LA IDEA CONSTRUIDA (ed. en francés)
PENSER L'ARCHITECTURE
Éditions de l´espérou
Montpellier 2010
ISBN 978-2-912261-49-6

LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCUTRA
Ed. Nobuko. Universidad de Palermo.
Buenos Aires 2010
ISBN 978-987-584-274-8

PENSAR COM AS MAOS (ed. en portugués)
Ed. Caleidoscópio.
Casal de Cambra 2011 (1ª ed.). 2013 (2ª ed.). 2015 (3ª ed.).
ISBN 978-989-658-100-8

L'IDEA COSTRUITA
Lettera Ventidue Edizioni
Italia 2012
ISBN 978-88-6242-073-0

PRINCIPIA ARCHITECTONICA
Ed. Mairea-UPM
Madrid 2012
ISBN 978-849-2641512

PRINCIPIA ARCHITECTONICA (ed. en inglés)
Ed. Mairea-UPM
Madrid 2012 (1ª ed.). 2013 (2ª ed. D.L. M-7300-2013)
ISBN 978-84-940020-8-3

PRINCIPIA ARCHITECTONICA (ed. en portugués)
Ed. Caleidoscópio.
Casal de Cambra 2013 (1ª ed.)
ISBN 978-989-658-223-4

QUIERO SER ARQUITECTO
Ed. Mairea-UPM
Madrid, junio 2013
ISBN 978-84-941317-7-6. 103 páginas

UN ARQUITECTO ES UNA CAJA
Diseño Editorial
Buenos Aires, septiembre 2013
ISBN 978-987-29499-4-5

PRINCIPIA ARCHITECTONICA
(3ª ed. en castellano)
Ed. Diseño
Buenos Aires, agosto 2013
ISBN 978-987-29499-5-2. 136 páginas

QUIERO SER ARQUITECTO
Construir Sueños
Ed. Amag! Architecture Magazine for Childrens
Jorge Raedó, diciembre 2013
http://a-magazine.org/book-i-want-to-be-an-architect/
http://amagazinedotorg.files.wordpress.com/2013/12/quieroserarqui-tecto1.pdf

QUIERO SER ARQUITECTO (2ª ed. en castellano)
Ed. Mairea-UPM
Madrid, febrero 2014
ISBN 978-84-941317-7-6. 104 páginas

I WANT TO BE AN ARCHITECT (edición en inglés y chino)
http://www.gooood.hk/gooood-Idea-24.htm
Gooood, marzo 2014

I WANT TO BE AN ARCHITECT (ed. en inglés)
Ed. Amag! Architecture Magazine for Childrens
Jorge Raedó, marzo 2014

PRINCIPIA ARCHITECTONICA (4ª ed. en castellano)
Diseño Editorial. Buenos Aires, marzo 2014
ISBN 978-987-29499-5-2. 136 páginas

I WANT TO BE AN ARCHITECT (2ª ed. en inglés)
QUIERO SER ARQUITECTO
Olnick Spanu Collection, New York, marzo 2014

POETICA ARCHITECTONICA
Mairea libros
Madrid, octubre 2014
ISBN 978-84-943132-0-2. 317 páginas

BUSCAR DENODADAMENTE LA BELLEZA (ed. castellano - inglés)
Discurso del Académico Electo Excm Sr. D. Alberto Campo Baeza y contestación del Excm. Sr. D. Juan Bordes Caballero.
Mairea Libros
Madrid, noviembre 2014
ISBN 978-84-943132-6-4. 100 páginas

BUSCAR DENODADAMENTE LA BELLEZA (2ªed. castellano - inglés)
Discurso del Académico Electo Excm Sr. D. Alberto Campo Baeza y contestación del Excm. Sr. D. Juan Bordes Caballero.
Mairea Libros
Madrid,febrero 2015
ISBN 978-84-943132-6-4. 100 páginas

THE BUILT IDEA (ed. en inglés)
Oscar Riera Ojeda Publishers
China, abril 2015
ISBN 978-988-15125-3-6. 104 páginas

LA IDEA CONSTRUIDA (ed. en chino)
Oscar Riera Ojeda Publishers
China, abril 2015
ISBN 978-988-13975-2-2. 104 páginas

POETICA ARCHITECTONICA (ed. en portugués)
Ed. Caleidoscópio.
Casal de Cambra 2015 (1ª ed.)
ISBN

QUIERO SER ARQUITECTO y otros textos
Fundación Arquia + Libros de la Catarata
Barcelona-Madrid, septiembre 2015
ISBN: 978-84-608-2254-7; 978-84-9097-062-1. 108 páginas

LA IDEA CONSTRUIDA
General de Ediciones de Arquitectura.
Valencia, noviembre 2015
ISBN 978-84-933475-8-0. 64 páginas

LIBROS DOCENTES

ESTEREOTÓMICO Y TECTÓNICO
Memoria del curso 2000-2001
Departamento de Proyectos ETSAM
Madrid 2001

ATRAVESAR EL ESPEJO
Memoria del curso 2001-2002
Departamento de Proyectos ETSAM
Madrid 2002

SUSTANCIA Y CIRCUNSTANCIA
Memoria del curso 2002-2003
Departamento de Proyectos ETSAM
Madrid 2003

PENSAR CON LAS MANOS
Memoria del curso 2004-2005
Departamento de Proyectos ETSAM
Madrid 2005

BABELIA
Memoria del curso 2005-2006
Departamento de Proyectos ETSAM
Madrid 2006

HABITAR EL NUEVO MILENIO
Memoria del curso 2006-2007
Ed. Mairea-ETSAM-UPM
Madrid 2008
ISBN 978-84-936205-3-0

LA LÍNEA DEL CIELO
Memoria del curso 2007-2008
Ed. Mairea-ETSAM-UPM
Madrid 2008
ISBN 978-84-936485-9-6

LA ESTRUCTURA DE LA ESTRUCTURA
Memoria del curso 2008-2009
Ed. Mairea-ETSAM-UPM
Madrid 2009
ISBN 978-84-92641-22-2

UN ARQUITECTO ES UNA CASA
Memoria del curso 2009-2010
Ed. Mairea-ETSAM-UPM
Madrid 2010
ISBN 978-84-936205-3-0

RETHINKING THE CITY
+ PRINCIPIA ARCHITECTONICA
Memoria del curso 2011-2012
Ed. Mairea-ETSAM-UPM
Madrid 2012
ISBN 978-84-940411-3-6

ESTABLECER EL ORDEN DEL ESPACIO
Memoria del curso 2012-2013
Ed. Mairea-ETSAM-UPM
Madrid 2013
ISBN 978-84-941569-1-5

EL SUEÑO DE LA RAZÓN
Memoria del curso 2013-2014
Ed. Mairea-ETSAM-UPM
Madrid 2014
ISBN 978-84-942794-1-6

TOOLS: Mecanismos de arquitectura
Memoria del curso 2014-2015
Ed. Mairea-ETSAM-UPM
Madrid 2015
ISBN 978-84-944265-0-6

Mairea Libros
UPM